

# SOCIEDADE E VALORES DOS EUA

VOLUME 3

REVISTA ELETRÔNICA DA AGÊNCIA DE INFORMAÇÕES DOS EUA

NUMBER 1



As  
Artes  
Hoje

# DOS EDITORES

**F**oi no século XX que os artistas, nos Estados Unidos, romperam as amarras que os prendiam aos seus antecedentes do Velho Mundo, fazendo com que as várias disciplinas culturais tomassem novos rumos, com resultados impressionantes e inovadores. A música, o cinema, o teatro, a dança, a arquitetura e outras expressões artísticas nos Estados Unidos foram fortalecidas e transformadas pela força criativa de homens e mulheres deste país, especialmente após a Segunda Guerra Mundial.

Um rejuvenescimento na música, novos rumos na dança moderna, o teatro buscando inspiração no coração dos Estados Unidos, a produção cinematográfica independente em todo o país, a globalização das artes visuais — tudo isso faz parte da cena contemporânea nos Estados Unidos.

Com a aproximação do novo século e do novo milênio, as artes nos Estados Unidos freqüentemente assumem uma posição de vanguarda. Elas estão passando por mudanças, sem nenhuma interpretação dominante. Os artigos desta revista refletem essa diversidade de arte e de pensamento, nas avaliações de cada disciplina, no estilo das respectivas críticas, e até mesmo na noção do que são a arte e a cultura na nossa sociedade.

Embora as artes e a cultura nos Estados Unidos continuem a atrair considerável atenção, energia e recursos desta sociedade, isso acontece, no geral, independentemente da orientação do governo. Os Estados Unidos não possuem um “ministério da cultura,” o que reflete a convicção de que há áreas importantes da vida nacional nas quais o governo deve ter pouca ou nenhuma participação.

Esta série de artigos, barras laterais sobre tendências que servem de exemplo, e listas de fontes, está sendo oferecida como um portão de entrada através do qual os leitores podem iniciar a sua própria viagem exploratória. Assim como o próprio assunto, é impossível prever onde estão viagem terminará.■



# SOCIEDADE E VALORES DOS EUA

REVISTA ELETRÔNICA DA AGÊNCIA DE INFORMAÇÕES DOS EUA  
VOL.3 / BUREAU DE INFORMAÇÃO / AGÊNCIA DE INFORMAÇÃO DOS EUA / No. 1  
ejvalues@usia.gov



## AS ARTES HOJE

---

### ÊNFASE

5

#### VALORES COMPARTILHADOS E ESPÍRITO ELEVADO

BILL CLINTON

O presidente Clinton reflete sobre o significado e a abrangência das artes nos Estados Unidos atualmente, e, mais especificamente, a respeito do seu impacto sobre as vidas dos cidadãos comuns

7

#### O GOVERNO E AS ARTES

UMA CONVERSA COM JANE ALEXANDER

Sob o ponto de vista do seu mandato de quatro anos, recentemente terminado, como presidente do Fundo Nacional das Artes dos Estados Unidos [U.S. National Endowment for the Arts], Alexander avalia o significado e o valor das artes na sociedade contemporânea dos Estados Unidos, e os desafios que estão sendo enfrentados. Uma tabela em anexo mostra os níveis de subvenções para o setor de artes sem fins lucrativos.

---

### COMENTÁRIO

12

#### AS ARTES E A SOCIEDADE: UM ENCONTRO NA ENCRUZILHADA

UM DIÁLOGO COM MORRIS DICKSTEIN

O que a arte e a cultura acrescentam a uma sociedade? Existe uma forma definitiva de arte americana? Quais têm sido os pontos de referência da cultura dos Estados Unidos? O historiador cultural Dickstein, diretor do Centro de Humanidades, do Centro de Pós-Graduação da Universidade da Cidade de Nova York, reflete sobre o meio artístico atual e a sua estrutura histórica e literária subjacente neste diálogo.

17

#### O CINEMA NOS ESTADOS UNIDOS

SCOTT EYMAN

Apesar das freqüentes críticas recebidas de observadores da produção cinematográfica norte-americana, esse crítico declara que há um progresso significativo nessa forma de arte, que merece ser visto, um sinal de que o próximo século será muito promissor. Em uma barra lateral há um comentário sobre o cineasta independente Victor Nuñez, cujo filme mais recente, "Ulee's Gold," foi muito elogiado em 1997.

22

#### NOVA MÚSICA PARA UM NOVO SÉCULO

JOSHUA KOSMAN

A música clássica nos Estados Unidos está no limiar de um grande rejuvenescimento; a composição contemporânea apresenta uma combinação de vitalidade e acessibilidade. O autor, crítico de música clássica do jornal *San Francisco Chronicle*, identifica alguns dos indivíduos que estão na vanguarda desta criatividade. Leonard Slatkin, diretor musical da Orquestra Sinfônica Nacional e um dos expoentes da música americana contemporânea, é o tema de uma barra lateral que acompanha este artigo.

---

28

## A MÚSICA POPULAR NOS ESTADOS UNIDOS

UMA CONVERSA COM GARY BURTON

A música popular tem muitas faces e a tarefa de descrevê-la não é simples. Nesta entrevista com Michael J. Bandler, Burton, um famoso vibrafonista, compositor e educador musical, explora a situação atual e as forças que atuam na área.

---

33

## O TEATRO AMERICANO NA DÉCADA DE NOVENTA: UMA PERSPECTIVA DO CORAÇÃO DA AMÉRICA

Da sua base em Minneapolis, Minnesota, no meio-oeste dos Estados Unidos, o crítico e educador Dan Sullivan oferece uma visão, em microcosmo, da situação do teatro no país, com todas as tensões e todo o seu crescimento. Sua avaliação é acompanhada por uma visão dos East West Players, um grupo de teatro de Los Angeles que exemplifica o teatro multicultural nos Estados Unidos.

---

39

## A DANÇA NO FINAL DO SÉCULO

As sementes plantadas pelos pioneiros do balé e da dança moderna nos Estados Unidos germinaram, dando origem a um crescimento e a uma expansão cheios de vida, energia e imaginação no limiar do novo milênio. A crítica de dança Carbonneau identifica os numerosos desenvolvimentos e tendências que elevaram a arte aos níveis mais altos e a transportaram em direções diferentes. Um breve perfil do coreógrafo norte-americano Mark Morris acompanha este artigo

---

46

## AS ARTES VISUAIS: NO LIMAR DO NOVO MILÊNIO

Esta é uma época de mudanças contínuas no meio artístico norte-americano, diz a crítica Heartney, na qual desenvolvimentos contrastantes e até mesmo contraditórios podem coexistir e se fertilizar mutuamente. Neste artigo, ela define a arte americana, e discute a globalização da arte, o impacto da mídia eletrônica, a natureza da arte pública, que está sempre mudando, e a função dos museus, que está se tornando mais ampla. Um breve perfil que acompanha este artigo, apresenta o trabalho da pintora contemporânea Elizabeth Murray

---

52

## BIBLIOGRAFIA E SITES NA INTERNET

---

# SOCIEDADE E VALORES DOS EUA

---

Jornalista Responsável.....	Judith S. Siegel
Editor.....	William Peters
Editor Executivo.....	Michael J. Bandler
Editores Associados.....	Charlotte Astor
.....	Guy Olson
Colaboradores.....	Dick Custin
.....	Anne Sue Hirshorn
.....	Chandley McDonald
.....	Rosalie Targonski
Diretor de Arte/Programador Visual.....	Thaddeus A. Miksinski, Jr.
Assistente de Artes Gráficas.....	Sylvia Scott
Editor de Internet.....	Wayne Hall
Referências e Pesquisa.....	Mary Ann V. Gamble
.....	Kathy Spiegel

---

### Conselho Editorial

Howard Cincotta   John Davis Hamill   Judith S. Siegel

As revistas eletrônicas da USIA, publicadas e transmitidas para o mundo inteiro a cada três semanas, analisam as principais questões com as quais os Estados Unidos e a comunidade internacional se defrontam, e fornecem informações ao público estrangeiro a respeito dos Estados Unidos. As revistas - PERSPECTIVAS ECONÔMICAS, QUESTÕES GLOBAIS, QUESTÕES DE DEMOCRACIA, AGENDA DE POLÍTICA EXTERNA DOS EUA e SOCIEDADE E VALORES DOS EUA — apresentam análises, comentários e informações de caráter geral a respeito de suas áreas temáticas. Todas as revistas são publicadas em inglês e são traduzidas para o francês e o espanhol. Além disso, alguma edições são também traduzidas para o árabe, o chinês, o português e o russo.

As opiniões expressas nas revistas não refletem, necessariamente, as posições ou políticas do governo dos Estados Unidos. A Agência de Informações dos Estados Unidos (USIA) não assume responsabilidade pelo conteúdo e acesso contínuo aos sites ligados à Internet que são de competência exclusiva dos provedores. Os artigos podem ser reproduzidos e traduzidos fora dos Estados Unidos, a não ser que os próprios artigos mencionem restrições específicas de copyright.

Edições atuais ou anteriores das revistas podem ser encontradas na Home Page do USIS na World Wide Web, no seguinte endereço: "<http://www.usia.gov/journals/journals.htm>". Elas se encontram disponíveis em vários formatos eletrônicos para facilitar a visualização on-line, a transferência, o downloading e a impressão. Comentários serão bem-vindos no seu escritório local do USIS ou nos escritórios editoriais — Editor, U.S. SOCIETY & VALUES (I/TSV), U.S. Information Agency, 301 4th Street SW, Washington, D.C. 20547, United States of America. Você pode também entrar em contato conosco via e-mail. O endereço é [ejvalues@USIA.gov](mailto:ejvalues@USIA.gov).

---

# VALORES COMPARTILHADOS



## ESPÍRITO ELEVADO

PRESIDENTE BILL CLINTON

*H*á mais de 200 anos, as artes e as humanidades – a assinatura cultural desta nação – nos distinguem como indivíduos e nos unem como um povo. Nossa economia é medida em números e estatísticas. Esses números são muito importantes. Mas o valor dos Estados Unidos que prevalece é definido, na verdade, pelos nossos valores compartilhados e pelo nosso espírito elevado.

As artes nos conferem o poder de expressão, o poder de compreender e apreciar as expressões dos outros. Por meio do estudo da literatura, da história e da filosofia, aprendemos a usar a riqueza do nosso passado como base para a criação de um firme alicerce para um futuro melhor. Em conjunto, as artes e as humanidades nos ajudam a celebrar a diversidade cultural única da América, e nos ajudam a transcender as diferenças de raça, etnia, idade, ou crença. Quem somos como indivíduos? Quem somos como sociedade? Aprendemos a partir das artes e das humanidades – mais do que de qualquer outra fonte – a respeito da vastidão e da profundidade da experiência humana. Elas são os nossos grandes pontos de equilíbrio. Nós as herdamos, e nós todos podemos participar delas.

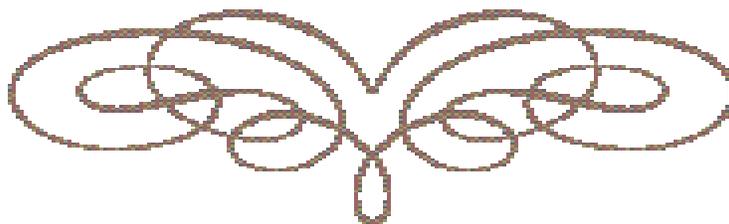
*A* cada dia, nosso mundo se distancia mais da nossa noção do familiar, e precisamos nos adaptar à sua natureza que está sempre mudando. Nessa época plena de desafios, contamos com nossos artistas e intelectuais para continuar a divulgar nossas decisões e nossas ações. Músicos, atores, filósofos, dramaturgos, pintores, escritores, escultores, dançarinos, e historiadores compartilham conosco o seu talento e treinamento. Através das suas perspectivas exclusivas, eles fortalecem nossa compreensão, inspiram nossas melhores realizações, e dão vazão aos nossos anseios mais profundos.

*Q*uer toquemos um instrumento, leiamos poesia, aprendamos a executar uma coreografia, ou passemos horas sozinhos em uma galeria de arte local, todos nós temos a capacidade de nos emocionar com uma música, uma poesia, uma história,

---

uma dança, uma pintura. Podemos sentir que nossos espíritos se elevam quando vemos um filme interessante, ou o brilho súbito de uma nova idéia, ou uma velha idéia tratada de uma maneira nova. Como descobrimos nossas maiores possibilidades através da exploração do espírito humano, devemos estimular nossos jovens para que eles se baseiem nessa herança cultural e procurem desenvolver seu mais alto potencial nas artes e nas humanidades, além das outras paixões que eles possam ter. As crianças que se inspiram nas suas próprias realizações criativas se distinguem em outras áreas do aprendizado, desenvolvendo as habilidades e a confiança para criar melhores vidas e futuros mais brilhantes. Para citar um exemplo, temos dados significativos que demonstram que os jovens que vêm de culturas diferentes, com línguas diferentes, têm a sua facilitação lingüística – sua capacidade de aprender inglês, de ler em inglês, de pensar e se relacionar com as pessoas em uma nova cultura – dramaticamente acelerada se forem mais expostos às artes.

Hoje, no limiar de um novo milênio, esses objetivos vitais – na vida de cada um de nós e na vida da nossa democracia – são mais essenciais do que nunca para que prevaleçam os nossos valores de tolerância, pluralismo e liberdade, para que possamos compreender onde estamos e para onde devemos nos dirigir. Vamos nos lembrar de que as artes e as humanidades são uma necessidade, e não um luxo, e de que todos os americanos merecem ter acesso a elas. Em vez de reduzir os nossos modestos esforços para apoiar as artes e as humanidades, portanto, eu acredito que devemos defendê-las no nível nacional, regional e local, e devemos lançar um desafio para os nossos artistas, músicos e escritores – lançar um desafio para os nossos museus, bibliotecas e teatros, para que eles continuem a realizar e a criar. E, no setor privado, esperamos ver a continuidade das parcerias extraordinariamente bem sucedidas que têm sido formadas entre as empresas e as artes, assim como o generoso apoio proporcionado por fundações e por doadores individuais, tanto nas grandes cidades quanto no interior do país. Na verdade, devemos lançar um desafio para todos os americanos nas artes e nas humanidades, para que eles se unam aos seus compatriotas, para fazer com que o ano 2000 seja uma celebração nacional do espírito americano em cada comunidade, uma celebração da nossa cultura comum no século que passou e no novo milênio, para que possamos continuar sendo uma estrela-guia não apenas de liberdade, mas também de criatividade, muito depois do apagar dos últimos fogos de artifício. Vamos tomar a decisão de manter esse comprometimento nacional com a vida artística e intelectual, para as gerações que virão. ■



# O GOVERNO E AS ARTES

## UMA CONVERSA COM JANE ALEXANDER

EM OUTUBRO DE 1993, A ATRIZ AMERICANA DE TEATRO E CINEMA JANE ALEXANDER DEIXOU A CARREIRA DE LADO PARA ASSUMIR A PRESIDÊNCIA DO FUNDO NACIONAL DAS ARTES [NATIONAL ENDOWMENT FOR THE ARTS] (NEA), O PRINCIPAL ÓRGÃO DO GOVERNO DOS ESTADOS UNIDOS NA FUNÇÃO DE FORNECER VERBAS PARA APOIAR AS ARTES VISUAIS E CÊNICAS NOS ESTADOS UNIDOS. QUANDO UM NOVO CONGRESSO DOS ESTADOS UNIDOS, REPRESENTANDO UMA NOVA FILOSOFIA POLÍTICA, INICIOU SEUS TRABALHOS EM JANEIRO DE 1995, UMA DAS QUESTÕES LEVANTADAS FOI SE VERBAS PÚBLICAS DEVERIAM CONTINUAR SENDO FORNECIDAS, E CASO POSITIVO, EM QUE VALORES. EMBORA ELA TENHA VIAJADO MUITO, CUIDANDO DA SAÚDE E DO BEM-ESTAR DA CULTURA EM TODO O PAÍS, A QUESTÃO ORÇAMENTÁRIA DOMINOU UMA BOA PARTE DO SEU MANDATO, AFETANDO O FORNECIMENTO DE VERBAS NOS NÍVEIS LOCAL, REGIONAL, E NACIONAL DE GOVERNO. NO ENTANTO, GRAÇAS À NOTÓRIA HABILIDADE DE ALEXANDER NO QUE DIZ RESPEITO ÀS COMUNICAÇÕES E À ADMINISTRAÇÃO, O NEA CONTINUA A EXISTIR, EMBORA COM UM ORÇAMENTO REDUZIDO, DE US\$ 98 MILHÕES, PARA O EXERCÍCIO DE 1998. O PRESIDENTE CLINTON PROPÔS UM VALOR DE US\$ 126 MILHÕES PARA O EXERCÍCIO DE 1999 (VEJA A TABELA ABAIXO, SOBRE AS SUBVENÇÕES PARA AS ENTIDADES SEM FINS LUCRATIVOS).

ALEXANDER RENUNCIOU EM OUTUBRO DE 1997 E VOLTOU AOS PALCOS NA PRIMAVERA DE 1998, COM UMA PEÇA CHAMADA HONOUR. NESTA ENTREVISTA CONCEDIDA A MICHAEL J. BANDLER, ELA REFLETE SOBRE O SEU MANDATO NO NEA E SOBRE OS DESAFIOS PARA O APOIO DO GOVERNO ÀS ARTES, QUE TERÃO QUE SER ENFRENTADOS NO FUTURO.

P: Com todo o seu conhecimento sobre o meio artístico, devido à sua experiência como artista, quando você chegou ao NEA, o que você aprendeu – de novidade para você – sobre a cultura nos Estados Unidos? O que a surpreendeu?

R: Quando pensamos na maneira pela qual o Governo dos Estados Unidos apóia as artes, a maioria de nós pensa, antes de mais nada, nas companhias de artes cênicas e nas exposições nos museus. O que me surpreendeu é que o NEA apóia muito mais do que isso, tudo desde organizações artísticas que cuidam dos jovens após o horário de

aulas até centros comunitários e artífices isolados, de pessoas que fazem esculturas de ossos de baleia no Alasca até os “Cajun”, que fazem canoas na Louisiana.

P: Em outras palavras, a instituição chega ao nível popular.

R: Sim, definitivamente. Eu descobri, por exemplo, em uma pequena organização de dança em Jackson Hole, Wyoming, três moças que estavam indo para Nova York durante o verão para aprender e treinar com a Alvin Ailey Dance Company. Portanto, o que surpreende é o que as artes significam, e como elas penetram em todos os níveis da sociedade.

P: É verdade que os americanos não fazem idéia do que as artes realmente são?

R: Sim, é verdade, e além disso as pessoas têm uma idéia equivocada sobre a maneira pelas quais as atividades artísticas se mantêm. A maioria das pessoas pensa que grande parte das organizações artísticas é auto-suficiente e não tem déficits, e que a maioria dos artistas tem um bom padrão de vida. E é claro que isso não é verdade.

P: Seguindo a mesma linha de raciocínio, as pessoas têm idéia da pequena quantidade de verbas públicas que são canalizadas para as artes, quando comparadas com as contribuições das empresas, das fundações e de doadores particulares?

R: Não, eu acho que não. Eu não acho que as pessoas entendem a proporção. Na verdade, o apoio empresarial ainda não é tão grande quanto o dos doadores individuais. As fundações representam uma porcentagem muito pequena no cômputo geral das doações. Os indivíduos nos Estados Unidos, como você e eu, são os que sustentam as artes sem fins lucrativos.

P: Vá a qualquer cidade, Cincinnati [Ohio], Atlanta [Georgia] e veja o que aparece na contracapa do programa impresso de qualquer apresentação. Você verá uma lista bastante representativa dos doadores locais. As pessoas ajudam o pessoal da sua área.

R: Até certo ponto. Mas está ficando cada vez mais difícil, à medida que as despesas aumentam.

P: Com a melhoria da situação, no que se refere à economia, as contribuições também estão crescendo?

R: Não necessariamente. O que eu estava tentando mostrar aos executivos das empresas durante o período que passei no NEA é que eles precisam ajudar mais ainda. Há algumas empresas que fazem isso. Um exemplo é a Sara Lee Corporation, em Chicago. Trata-se de uma empresa internacional que está diversificando suas atividades, e empregando um grande número de pessoas no mundo inteiro. A empresa dedica uma certa proporção das doações que faz às artes. Essa atitude fazia parte do pensamento dos fundadores. Todas as empresas nos Estados Unidos deveriam fazer isso. Acima de uma certa margem de lucro, você deveria doar uma porcentagem.

P: As pessoas sentem a necessidade das artes nas suas vidas? Elas têm plena consciência do papel que as artes desempenham nas suas experiências cotidianas, que pode ser sutil ou intangível?

R: Bem, se você removesse as artes, as pessoas certamente perceberiam. Eu me lembro de ter ido à Alemanha Oriental durante a Guerra Fria. Naquela época havia arte patrocinada pelo estado na Alemanha Oriental, mas o país era muito cinzento, literalmente muito cinzento mesmo. Você não sentia muita vibração das cores; você não sentia nada parecido. Imagine se você fosse a um país do Caribe e não visse nenhuma pintura e não ouvisse nenhuma música. Seria um choque. Acho que isso é o que aconteceria aqui.

P: Uma artista, que trabalha com vidro, chamada Kate Vogel, sugere que um problema pode ser o seguinte: temos uma tendência a ver as artes nos Estados Unidos em um pedestal (e a pensar) que a cultura fica a uma certa distância. Isso pode tornar a arte, de certa forma, inacessível, ou pode criar o medo de que ela seja inacessível.

R: É verdade. O problema pode ser a percepção das pessoas. É muito difícil para um cidadão comum juntar o dinheiro para ir ao Metropolitan Opera. Mas se as pessoas realmente quiserem ir, elas vão, comprando ingressos com descontos, que se encontram disponíveis. [Nota do editor: A maioria das organizações teatrais, musicais, e de dança nos Estados Unidos reserva uma certa quantidade de ingressos para cada apresentação, para serem vendidos com descontos, por meio de um esquema

que é bem divulgado nas respectivas comunidades.] Além disso, uma coisa interessante nas minhas viagens é que até mesmo as menores comunidades que visitei, lugares como Greenville, na Carolina do Sul, estavam desenvolvendo os seus próprios (e grandes) centros de artes cênicas e de artes visuais. Fiquei surpresa com isso. Fiquei surpresa ao saber que o capital para a construção de novos prédios veio de parcerias entre o setor público e o setor privado. Isso me impressionou, embora eu não tenha visto planos de manutenção a longo prazo.

P: Mas isso a impressionou.

R: Sim. E parece que todos querem uma coisa assim no seu próprio quintal.

P: Nas comunidades locais, você também não encontra fusões de grupos de arte, quatro ou cinco organizações artísticas ou grupos de arte cênica formando coalizões?

R: Sim. E isso tem sido muito útil para a maioria deles. Em Canton, Ohio, há um centro cultural que tem, sob o mesmo teto, o museu ou galeria, um grande auditório para espetáculos musicais, e um auditório menor para espetáculos teatrais, entre outras coisas.

P: E você encontrou isso em todos os lugares que visitou?

R: Sim, claro. Encontrei muito mais que apenas subvenções do NEA. As comunidades estavam criando todos os tipos de projetos. Muitos defensores das artes no nível de comunidade em toda a nação estão exercendo fortes pressões para que suas subvenções não sejam cortadas.

P: Fale um pouco mais sobre o papel das artes na comunidade.

R: Acontece que a cultura funciona melhor, em muitos casos, quando ela é localizada, de modo que cada bairro, idealmente, possa ter um lugar onde as crianças podem ir após o término das aulas, onde os adultos podem ir quando estão disponíveis, e assim poderia haver um teatro, e um espaço para

dança e artes visuais, e um lugar para educação artística. Isso é o ideal. Mas é muito raro. Mas na minha imaginação eu vi toda uma nação fazendo isso, as pessoas simplesmente se expressando. Isso não quer dizer que elas têm que vender alguma coisa. Não significa que elas têm que ter algum tipo de relação profissional com essas atividades. Isso apenas se torna parte da sua própria psique. De certa forma, acho que a maneira de pensar muda, porque as pessoas podem direcionar suas mentes para os problemas das artes. Isso ensina as pessoas a resolver problemas. Portanto, isso está acontecendo. Mas há muitas e muitas áreas que estão carentes. Veja, por exemplo, a educação artística, porque a essência da vida cultural de uma comunidade começa com as crianças. Quanto menores elas forem, e quanto mais forem expostas à arte, de uma forma ou de outra, melhor pode ser, e elas não estarão apenas admirando a arte, elas estarão participando, também.

P: Parece que os programas de arte nas escolas são sempre os primeiros a serem cortados quando há restrições de caráter orçamentário.

R: Isso seria impensável no início do século. Considere a situação em que os Estados Unidos se orgulhavam do fato de que haviam se tornado uma sociedade industrializada, uma sociedade civilizada, como a Europa. As artes faziam parte disso. Naquela época havia grandes filantropos [John D.] Rockefeller and [J.P.] Morgan, e outros, construindo edifícios enormes. E isso também fazia parte da sua educação.

P: No entanto, parece que as coisas estão começando a mudar, e que a educação artística nas escolas primárias e secundárias está se expandindo gradualmente.

R: Ainda não existe um estudo abrangente sobre isso. O Kennedy Center [for the Performing Arts in Washington] [Centro Kennedy de Artes Cênicas em Washington] e o NEA estão estudando as escolas da América, em conjunto com o Departamento de Educação dos Estados Unidos, para descobrir exatamente até que ponto existe educação artística nas escolas. Trata-se de um processo contínuo. Mas certamente houve um declínio nas décadas de setenta e oitenta.

P: Portanto, este é um dos desafios para o futuro.

R: Sem dúvida.

P: Vamos falar sobre o papel das artes na vida particular de cada um.

R: É tão vital quanto o pão. O que somos nós como animais sem a linguagem? E a linguagem consiste de palavras, que, por sua vez, são expressas pela escrita, etc. É assim que tudo começa. A música é tão antiga quanto o tempo.

P: Tenho a impressão de que o American Canvas [um relatório recente do NEA detalhando a discussão nacional que esse órgão iniciou para refletir sobre o legado da arte americana] se originou de uma crise orçamentária e da necessidade de repensar abordagens e prioridades. Essa é uma impressão correta?

R: De certa forma, sim. O Congresso nos levou a isso. Precisávamos começar a definir, para os legisladores, o valor das artes para a sociedade. E ao fazê-lo, começamos a examinar o que o NEA vinha fazendo o tempo todo, e qual era o seu objetivo. Resumindo, tivemos que mostrar a eles qual era o valor do NEA.

P: Por que, com a beleza, a vitalidade, e a criatividade, as artes tanto fazem para catalisar a controvérsia?

R: Bem, porque algumas pessoas querem definir tudo para a sociedade, e uma arte nova pode ser muito assustadora. É o novo que assusta as pessoas, não o velho. É a mesma coisa que acontece quando as crianças no mercado de música comercial fazem coisas que são um pouco esquisitas. Todo mundo balança e treme.

P: Como as nossas tensões e desafios orçamentários se comparam com o que ocorre em outros países?

R: Somos únicos no mundo em uma coisa; a taxa de doações públicas em comparação com o apoio do setor privado é de 1 para 10. Noventa por cento das doações para a arte neste país são de origem privada. No resto do mundo, a situação tem sido virtualmente oposta. Agora o Reino Unido está

querendo conquistar o setor privado. Os estados sociais-democratas na Escandinávia, e no resto da Europa, que sempre contribuíram com grandes quantias para as artes, agora estão tentando conquistar o setor privado.

P: Já que estamos falando sobre a situação internacional, você poderia falar sobre o impacto causado pelas artes americanas no meio artístico mundial?

R: Bem, é impressionante. É óbvio que você está vendo o impacto que o nosso cinema, música e indústria editorial têm sobre o resto do mundo. É um pouco mais difícil avaliar o impacto das artes visuais.

P: Na sua opinião, quais são os desafios que enfrentamos como nação, nos quais devemos nos concentrar, em termos de estabelecer ou preservar o nosso legado artístico?

R: Um deles é compreender que depois de mais de 150 anos de civilização, com a Revolução Industrial nos Estados Unidos, nós temos, de fato, um legado cultural americano significativo. Ele pode ser influenciado pelas pessoas que vieram da Europa para os Estados Unidos, mas já não é mais dominado por temas europeus. Portanto, essa é uma época ideal para começar a definir o que é isso, os padrões diferentes, a diáspora. Quero dizer, imagine se você pudesse rastrear a herança cultural do povo polonês ou do povo de Ghana nos Estados Unidos, o que a sua herança cultural era para qualquer comunidade para a qual eles vieram. Isso seria fascinante! Também temos que começar a definir quem somos como nação, em termos de arte. Como nação de teatro, somos apenas a Broadway [o teatro comercial], ou somos todos aqueles outros espaços [o teatro não-comercial]? Se você for a qualquer lugar no país e falar sobre teatro, parece que as pessoas só sabem sobre a sua própria comunidade e sobre a Broadway.

P: Muitas vezes eu me perguntei por que as pessoas não têm compartilhado as coisas entre as organizações artísticas em regiões diferentes.

R: As pessoas estão começando a fazer isso agora por motivos econômicos. Isso está sendo feito na ópera, e na música também, acredite ou não, comunidades compartilhando orquestras, companhias de ópera compartilhando cenários e figurinos. E entre as companhias de balé também; elas estão compartilhando cidades. Essa é a coisa inteligente a ser feita, e é uma tendência saudável. Isso significa que os artistas têm uma vida. Eles terão 40, 50 semanas de trabalho por ano, mas isso vai acontecer em cidades diferentes.

P: Você pode dizer alguma coisa sobre como a tecnologia está começando a causar um impacto, tanto sob o ponto de vista organizacional, no NEA quanto na cultura propriamente dita?

R: No momento, eu a vejo apenas como uma ferramenta. Eu acho que os artistas ainda estão avaliando a maneira pela qual vão usá-la para que ela se transforme em uma forma de expressão artística. Ela é inteiramente aberta e tão incipiente que ninguém a conhece de fato. Mas ela certamente é útil para se dirigir organizações, fazer pesquisas demográficas e ter acesso às pessoas certas. Por exemplo, a peça em que estou trabalhando no momento, *Honour*, consegui sua platéia de pré-estréia por meio de uma lista [mailing list] que indicou o tipo de platéia que poderia estar interessada nesta peça. Isso ajuda muito!

P: Ainda não falamos sobre o NEA. Ele tem uma função multifacetada, como catalisador, provedor, foco de atração para que as pessoas se unam...

R: ...uma função de embaixador no mundo.

P: Ele cumpre bem a sua função?

R: Eu acho que sim. A grande vantagem dele é o sistema de jurados de cada área, que traz cidadãos do país inteiro para julgar os pedidos de subvenções. A coisa que eu mais gostava de fazer no NEA era participar desses júris.

P: Em outras palavras, artistas de cada ramo das artes decidem sobre subvenções para o seu ramo.

R: Sim. Mas nós não poderíamos nem começar a preencher todas as necessidades no país com o orçamento que tínhamos. Então, quando houve um corte no orçamento, tivemos que nos fixar em determinados objetivos e promover parcerias, que são excelentes. Mas às vezes, você pensa, essa organização de artes visuais em Des Moines [Iowa] realmente precisaria de US\$100,000. E só vai receber US\$10,000, e vai ter que arranjar muito dinheiro para fazer o que tem que fazer. Portanto, o que você está vendo é um declínio no tipo mais emocionante de arte, porque as pessoas não podem realizar os seus sonhos. É muito difícil realizar os seus sonhos, somente sob o ponto de vista técnico, em uma organização de artes cênicas ou de artes visuais. Todos os museus que eu conheço têm um déficit no seu orçamento de restauração. E eles não estão treinando muitos novos restauradores – eles não têm dinheiro para isso.

P: As batalhas orçamentárias fizeram com que as pessoas se concentrassem mais na importância das artes na vida?

R: Eu acho que as pessoas querem cultura, mas ainda temos somente 24 horas em um dia. Há tantas coisas que prendem a atenção das pessoas. Na verdade, o computador tomou conta das vidas das pessoas.

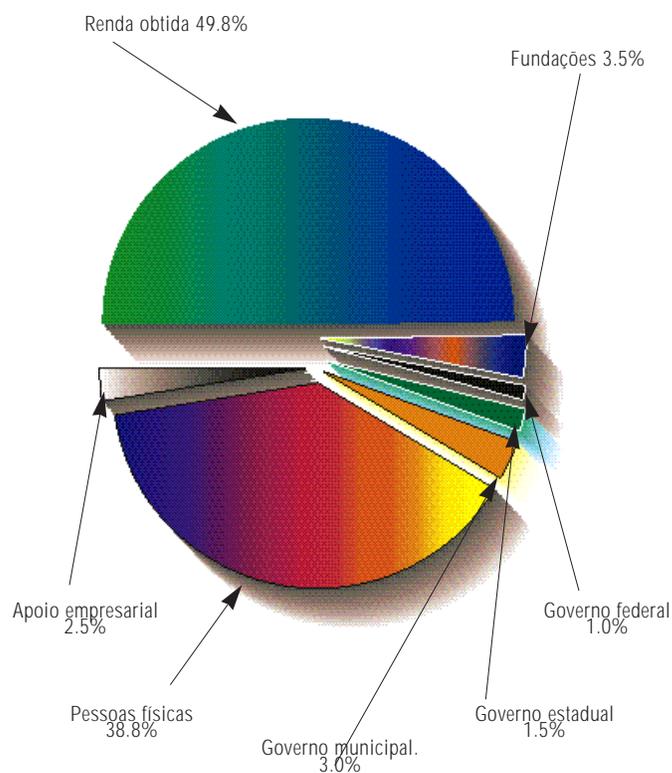
P: O que a faz se sentir mais orgulhosa em relação a esses quatro anos?

R: Acho que o meu maior motivo de orgulho é não apenas manter o NEA vivo, mas também unir as forças da defesa de idéias nas artes de modo que elas estão trabalhando em conjunto, e não separadamente. Antigamente havia uma separação maior na entidade, entre a música e a arte, e eu dizia, “Sabe de uma coisa? É tudo a mesma coisa – as manifestações é que são diferentes”.

P: O que faz com que você se sinta mais otimista?

R: Os artistas sempre prevalecem. Eles sempre se viram. Mesmo quando se trata de criação minimalista, eles criam. E eu também estou otimista pois como há mais interesse nas artes quando a economia está boa, isso vai continuar. ■

# CUSTEIO DAS ARTES SEM FINS LUCRATIVOS



Fonte: *Americans for the Arts*

# AS ARTES & A SOCIEDADE: UM ENCONTRO NA ENCRUZILHADA

UM DIÁLOGO COM MORRIS DICKSTEIN

QUAL É O BRILHO QUE A ARTE E A CULTURA ACRESCENTAM À SOCIEDADE? EXISTE UMA FORMA DEFINITIVA DE ARTE AMERICANA? QUAIS TÊM SIDO OS PONTOS DE REFERÊNCIA PARA A CULTURA DOS ESTADOS UNIDOS, E DE QUE MANEIRA A CULTURA ESTÁ SE REDEFININDO ATUALMENTE, ESPECIALMENTE NO RETRATO DA SOCIEDADE - - NOSSO MUNDO DE ALTA TECNOLOGIA? O HISTORIADOR CULTURAL MORRIS DICKSTEIN, DIRETOR DO CENTRO DE HUMANIDADES, CENTRO DE PÓS-GRADUAÇÃO DA UNIVERSIDADE DA CIDADE [CITY UNIVERSITY GRADUATE CENTER] (CUNY) E PROFESSOR DE INGLÊS E TEATRO NO QUEEN'S COLLEGE DA CUNY, REFLETE SOBRE O MEIO ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO E A SUA ESTRUTURA HISTÓRICA E LITERÁRIA SUBJACENTE NESTE DIÁLOGO COM MICHAEL J. BANDLER.

P: Para começar, basicamente, o que a arte significa para uma sociedade?

R: A cultura artística é o exame que a sociedade faz de si mesma. É a maneira pela qual ela reflete sobre os seus próprios valores, a maneira pela qual ela contempla a si mesma. Nós também associamos a cultura ao lazer. Ela mostra que a sociedade não é só trabalho - - que ela tem uma compreensão da beleza e elementos de auto-compreensão, que ela, presumivelmente, pode até mudar o seu comportamento no futuro. A cultura é crítica sob a forma de imitação. É diversão, mas é também contemplação. É entretenimento, mas é também percepção.

P: Falando especificamente sobre as artes nos Estados Unidos, podemos definir o que é a arte americana, e, talvez, que forma ela está tomando?

R: Algumas das artes nos Estados Unidos demoraram muito para se desenvolver. Por exemplo, embora houvesse pintura no século XVIII, ela se parece com pintura provinciana inglesa, com poucos talentos que se destacam, como John Singleton Copley. A nova pintura americana do início do século XIX tem um aspecto muito primitivo. Ela se parece com arte folclórica. Somente em meados do século XIX é que as artes visuais começaram a evoluir, com os grandes paisagistas americanos como Thomas Cole e Frederic Edwin Church e a Escola do Rio Hudson - e especialmente com o desenvolvimento da pintura realista americana. Houve artistas como Winslow Homer, que trabalhou como ilustrador para a revista *Harper's*, foi enviado para cobrir a Guerra Civil dos Estados Unidos, e gradualmente desenvolveu o seu próprio estilo e o seu próprio interesse na natureza e na cultura, a partir do seu trabalho comercial. Da mesma forma, Thomas Eakins foi à Europa, parecia não se influenciar pelos novos desenvolvimentos na arte europeia, e gradualmente desenvolveu o seu próprio estilo de pintura de retratos nos Estados Unidos, uma forma de realismo realmente nova. No século XIX, com a Aschan School, começam a aparecer pintores realistas como Edward Hopper, que foram influenciados pelos movimentos modernista e abstrato, e que os integraram em uma representação realista.

Basicamente, as artes americanas começaram a progredir quando começaram a se desligar dos modelos europeus, embora fossem influenciados por eles. E tiveram contato com elementos que, na verdade, só existiam nos Estados Unidos - - por exemplo, o crescimento de cidades realmente modernas, a tremenda amplidão da natureza, a abertura da terra, o movimento rumo ao oeste, e, mais tarde, o fluxo de imigrantes, que criou uma tremenda variedade na população dos Estados Unidos. Este país nunca faz distinções absolutas

entre as formas de arte superior e inferior que você às vezes encontra na Europa. Um ilustrador como Frederic Remington, com o qual associamos muitas das nossas imagens do Oeste e dos caubóis, e que causou um tremendo impacto nos filmes do gênero “western” neste século, ocupa um espaço indeterminado entre o ilustrador popular e o artista sério.

P: Pouco tempo atrás, você mencionou o rompimento dos laços com os modelos europeus. Isso aconteceu em todas as formas de arte.

R: Sim. O grande e articulado representante disso foi Ralph Waldo Emerson, naturalmente, com a idéia de que os Estados Unidos tinham que criar uma nova cultura, com um novo começo, e que o país não devia ser dependente da cultura européia – embora o próprio Emerson fosse fascinado pela cultura européia. Então, quando Walt Whitman apareceu, Emerson escreveu a sua famosa carta na qual ele aclama Whitman como uma nova força no mundo. Você pode dizer que Whitman e Henry David Thoreau foram os primeiros a tentar colocar em prática o programa de Emerson, mas houve muitos, muitos artistas que, mais tarde, encontraram sua própria maneira de fazer isso.

P: Vamos aplicar a mesma teoria à música, por um momento.

R: Alguns dos mais interessantes artistas americanos – mesmo não sendo reconhecidos no seu tempo – são aqueles que misturariam os progressos mais recentes da arte com o que você poderia chamar de elementos populistas da cultura folclórica. Um compositor como Charles Ives é um verdadeiro original americano e além disso foi um grande leitor de Emerson – e acreditava muito nele. Ele chegou até a compor uma de suas obras mais conhecidas, a “Concord Sonata”, tendo Emerson e o seu círculo como base. E existem exemplos equivalentes em outras artes.

P: Suponho que Stephen Foster também deva ser considerado um original.

R: Certamente. Você, na verdade, não pode separar a música de arte da música popular nos Estados Unidos.

P: Além das influências da natureza e da terra, o que mais afetou a cultura nos Estados Unidos?

R: Não devemos subestimar a importância das diferenças regionais e do crescimento de uma população urbana variada. Mas a outra grande influência sobre os artistas americanos de todos os tipos – como Alfred Kazin demonstra no seu último livro, *God and the American Writer* — é a religião. Geralmente não se trata de uma religião ortodoxa. Mas freqüentemente é criada pelo próprio artista. O grande exemplo disso no século XIX é Emily Dickinson, que estava sempre lutando, de uma forma muito heterodoxa, com a sua origem da Nova Inglaterra, e desenvolveu um conjunto muito original, essencial, de posições religiosas que eram extremamente modernas e – como ocorreu com muitos artistas americanos – adiantadas para a sua época, e que só foram inteiramente compreendidas gerações mais tarde.

P: Voltando por um momento às artes visuais, havia aquele foco religioso nas obras de Cole e outros.

R: É verdade. Os pintores conhecidos como luministas, definitivamente tinham uma espécie de elemento transcendental — se não religioso ortodoxo – no seu trabalho, sugerido pelo uso da luz assim como das respostas à natureza propriamente dita. Havia também um alto nível de teatralidade nas suas pinturas. Algumas foram enviadas em excursões mundiais e apresentadas em exposições isoladas.

P: A dança, naturalmente, é outra arte que refletiu um desligamento entre a Europa e o Novo Mundo, nas personagens de George Balanchine e Martha Graham. E Graham voltou à religião e à natureza – dois elementos que você citou – com a sua peça intitulada *Shaker* e com a *Primavera da Apaláchia* [Appalachian Spring].

R: Esses trabalhos foram feitos durante um período populista na cultura dos Estados Unidos, as décadas de trinta e quarenta. Havia dançarinos modernos nos Estados Unidos mesmo antes de Graham, mas sem a sua intensidade e determinação. Refletindo o entrelaçamento com a Europa assim como o rompimento com as suas tradições, havia um grande coreógrafo imigrante como Balanchine apresentando muitos elementos ornamentais e teatrais da tradição do balé russo. Uma das primeiras obras que ele criou aqui foi "Massacre na Décima Avenida" ["Slaughter on Tenth Avenue"], para um musical da Broadway, "On Your Toes" [composto por Richard Rodgers e Lorenz Hart]. Muitos europeus que vieram para cá ficaram ainda mais fascinados pelos elementos da mitologia americana e da vida americana do que os próprios americanos. Muitos americanos - especialmente os da Nova Inglaterra - consideravam a cultura européia superior, e manifestavam desprezo pela cultura dos Estados Unidos. Mas na verdade, esse foi o erro dos europeus, que, de modo geral, não estavam interessados na nossa cultura, mas eram fascinados pelos elementos muito mais nativos. O compositor boêmio Antonin Dvorak, naturalmente, é famoso entre os primeiros exemplos dessa característica.

P: Havia a escola dos artistas e músicos — Aaron Copland, George Gershwin, e escritores como Ernest Hemingway - que estiveram na Europa na década de vinte.

R: A moda na década de vinte era ir para a Europa, e sofrer a influência do modernismo europeu. Com certeza as primeiras obras de Copland são muito mais modernistas do que a música que ele começou a escrever nas décadas de trinta e quarenta, como por exemplo, "Billy The Kid", "Rodeo", "Fanfare for the Common Man" e outras peças que apresentavam elementos muito mais populistas. Havia também a tremendamente sofisticada música para espetáculos das décadas de vinte e trinta, criada por George e Ira Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin, e Jerome Kern.

P: Você está falando da alta cultura e da cultura de massa — ou populista. Os limites sempre foram imprecisos?

R: Foi somente na década de cinquenta que um punhado de intelectuais tentou fazer distinções bem nítidas entre a alta cultura, a cultura média e a

cultura de massa, mas isso caiu por terra rapidamente, porque não refletia, na verdade, as realidades, nem mesmo da literatura moderna. Os próprios modernistas não reconheciam a distinção entre a alta cultura e a cultura popular. T.S. Eliot sofreu a influência dos espetáculos musicais. Franz Kafka era fascinado pelo teatro iídiche. Samuel Beckett era um grande fã dos filmes de Buster Keaton.

P: Parece que a tendência modernista teve uma passagem meio problemática pela cultura dos Estados Unidos. Essa observação é justa?

R: Cada uma das artes tinha elementos do modernismo que eram brilhantemente experimentais, mas que não eram aquilo que você chamaria "fáceis". Na música, por exemplo, muitos elementos modernistas tinham como objetivo eliminar, do ar, alguns dos clichês da composição do final do século XIX — Tchaikovsky, Rachmaninoff, e outros. Era como uma limpeza do palato, livrando-se das formas mais antigas de sentimentalismo e características melódicas, e experimentando uma forma mais limpa das satisfações que a narrativa e a música do século XIX proporcionavam ao público. É interessante observar que, na música de hoje, houve, em grande parte, uma volta — não exatamente da mesma forma — à tonalidade antiga. Neste momento, tenho a impressão de que as tendências experimentais mais drásticas já regrediram. Você vê um compositor como Philip Glass, que usava elementos muito limitados nas suas primeiras obras, que eram quase estritamente repetitivas e rítmicas, como um trem de metrô em uma viagem interminável. Agora suas obras são muito mais melódicas. A ópera está em voga em grande estilo, no momento, não apenas entre os compositores que estão tentando criar obras que dominarão o palco, mas também entre poetas, muitos dos quais têm escrito libretos — J.D. McClatchy, com "Emmeline", de Tobias Picker. Há mais interesse em encontrar os pontos de contato entre as artes, e a ópera sempre foi o lugar onde formas diferentes de arte — coreografia, espetáculo visual, música, drama, — se encontraram.

P: As artes têm sido um ponto de fulgor político por muito tempo, provavelmente desde a Grécia antiga. Por quê?

R: As artes sempre tiveram uma dimensão política. Elas lidam com a vida e a cultura, e a política faz parte disso. Durante o período modernista, houve tentativas de se impor um esteticismo rigoroso, mas elas não foram muito longe. Em algumas artes, há uma tendência a ir para o outro extremo. Por exemplo, algumas das exposições anuais Whitney mais recentes têm consistido, em grande parte, de arte política. Na verdade, uma delas não tinha virtualmente nenhuma pintura e nenhuma escultura. Tratava-se quase exclusivamente de arte conceitual — vídeo, textos escritos — coisas que eram, na verdade arte de comentário principalmente sobre questões de raça e gênero. As obras eram quase como ensaios visuais, que não tinham um apelo visual forte, mas que eram, na verdade, idéias que eram jogadas de encontro ao espectador. Eu acho que isso não tem muito futuro. A arte visual que tem pouco apelo visual está fadada à transitoriedade.

Uma parte disso é o efeito do pós-modernismo. O crítico Arthur Danto está desenvolvendo uma idéia segundo a qual desde o aparecimento de coisas como as “caixas de Brillo” de Andy Warhol, o que aconteceu, de fato, foi o fim da arte, as pressuposições estéticas da arte já não estavam funcionando, e qualquer coisa que era colocada em uma parede de um museu ou uma galeria deveria ser declarada arte. Mas na verdade, tratava-se de uma arte que fazia uma paródia da arte, ou que fazia comentários sobre a natureza da arte ou sobre o fim da arte. Uma boa parte disso tinha muito pouca substância. A velha tendência da vanguarda de tentar encontrar novos movimentos e novas direções em cada geração subitamente se transformava em novidades a cada dois ou três anos.

Devo enfatizar, também, que um dos problemas na cultura atualmente é que toda uma geração criativa saiu de cena. Isso é certamente verdadeiro na literatura, na qual a geração da Depressão e da Segunda Guerra Mundial, de certa forma, desapareceu. Somente na década de oitenta, quase todos os grandes mestres americanos das *short stories* [histórias curtas] — John Cheever, Donald Barthelme, Raymond Carver, Bernard Malamud — morreram, deixando apenas John Updike como um

grande escritor de *short stories*. Acho que a mesma coisa está acontecendo em todas as artes. A geração do expressionismo abstrato se foi, assim como a geração da “pop art”. Aquela geração da Segunda Guerra Mundial realmente teve um fôlego de quarenta anos. Portanto, houve muita correria. Essa fase foi seguida por uma busca de novas direções, com partidas falsas e muito absurdo, e uma influência negativa da teoria pós-moderna que argumentava que tudo já tinha sido feito, que não existia identidade individual ou formas individuais de auto-expressão, que a paródia e o pastiche e a imitação eram as únicas coisas que haviam sobrado para os que chegaram atrasados ao meio artístico. Por algum tempo, esta foi uma profecia que se auto-cumpriu.

P: Mas agora a situação parece melhor em algumas disciplinas — na música, como você já disse, e no teatro. Até mesmo Arthur Miller e Edward Albee ainda estão trabalhando com afinco.

R: É claro, mas nós associamos Miller e Albee às suas peças mais antigas. No entanto, é verdade que há uma jovem e brilhante geração em atividade, no teatro. Isso ocorre provavelmente por causa da força do teatro regional, que não é mais dependente da Broadway, e que tomou o lugar da velha rede de estréias fora da cidade. Uma situação parecida acontece no cinema, com os independentes, onde muito talento está sendo desenvolvido fora dos caminhos mais conhecidos.

P: Na verdade ainda não falamos sobre o cinema, dentro do contexto de evolução das artes que estamos discutindo.

R: A principal coisa que temos visto, no cinema, é o crescimento da cultura global, e a atrofia de alguns cinemas nacionais que eram muito importantes no mundo — o cinema britânico, o cinema italiano, e em menor grau, o cinema francês — e o tremendo domínio dos mercados desses países pelo produto de Hollywood. Paralelamente, em grande parte, está acontecendo o emburrecimento do produto de

Hollywood, para facilitar o seu consumo internacional — muito menos construção de personagens, menos linguagem, muito mais ação. É claro que Hollywood sempre foi boa em certas coisas — tecnologia, efeitos especiais, valores de produção. Mas isso resultou em um tipo de cinema global mais medíocre. Eu sempre achei que, quanto mais monolítica uma cultura se tornar, mais elementos marginais aparecerão para desafiá-la. Eu acho que o cinema independente apareceu não apenas para desafiar os clichês de Hollywood, mas, na verdade, para substituir o cinema de arte, antigo, que nós associávamos aos filmes europeus. Muitos dos jovens diretores da atualidade cresceram vendo os novos talentos da década de sessenta — Godard, Truffaut, Buñuel — e jovens americanos como Martin Scorsese e Brian DePalma, na década de setenta. Às vezes os cineastas mais jovens parecem imitá-los, mas freqüentemente eles são muito criativos ao usar a mistura dessas técnicas mais antigas com elementos da sua própria origem, onde quer que eles tenham crescido, seja em Long Island [Estado de Nova York] ou na Califórnia.

P: É claro, temos também a influência dispersiva da geração da MTV [vídeo-clipes para televisão] e comerciais de televisão em estúdios de cinema de Hollywood.

R: O mundo dos comerciais é quase um exemplo extremo da energia e inovação técnica que você consegue no cinema de Hollywood. O problema é que freqüentemente as técnicas da MTV não se encaixam muito bem com um enredo contínuo, ou com uma profundidade na apresentação dos personagens. Está sendo difícil, para alguns dos cineastas mais jovens, redescobrir esses valores tradicionais. Eu conheço uma pessoa que dá aulas de cinema na Califórnia. Ele sempre dá romances do século XIX para seus alunos lerem, em vez de fazer com que eles assistam filmes em demasia. Eles nunca aprenderão estrutura narrativa vendo outros filmes, mas aprenderão se lerem grandes romances.

P: Além disso, os comerciais e a MTV reduziram o nosso tempo de atenção.

R: A velocidade é uma das coisas que afetaram a televisão. O uso de câmaras manuais em séries dramáticas como “Homicide”, ou a maneira pela qual não apenas um, mas dois ou três fios narrativos

se entrelaçam em seriados como “Law and Order” ou “E.R.” [Plantão Médico]— de muitas maneiras, a televisão está à frente do cinema ou outras culturas populares, o que é o oposto do que se via anteriormente. Por outro lado, alguns seriados britânicos de televisão e adaptações de clássicos que têm uma audiência tão numerosa aqui representam, na verdade, uma reação contra essa velocidade, e uma nostalgia em relação à maneira mais antiga, mais lenta, de se contar histórias.

P: Portanto, aqui estamos nós no mundo moderno, com acesso e gratificação instantâneos, obsolescência, e a Internet.

R: Algumas dessas coisas são parcialmente responsáveis pelo ritmo inconstante que tomou conta de muitas novas formas de arte. Além disso, vimos a criação de uma nova arte localizada, com tanta coisa na televisão, no cinema e no teatro baseada em coisas que estavam nas manchetes dois ou três anos antes — algo como FREEDOMLAND, o novo romance de Richard Price, por exemplo [cujo tema é um seqüestro de carro e o julgamento que se segue, que é objeto de muita divulgação e que se transforma em um espetáculo da mídia]. A mídia cobre os eventos tão bem que eles se transformam, rapidamente, em parte da mitologia nacional. Veremos os efeitos, similares a uma onda de choque, do julgamento de O. J. Simpson, por exemplo, em várias formas de arte, nos quais as pessoas criarão alguma coisa que expresse os seus sentimentos mas que talvez se pareça muito pouco com o desfecho do caso original.

Basicamente, estamos vivendo em um ambiente saturado pela mídia. As representações da mídia se tornam parte da experiência primária das pessoas que vivem na nossa cultura atualmente. A Internet só vai multiplicar isso muitas vezes, especialmente quando começarmos a integrar a Internet com filmes e outras formas de representação. A realidade eletrônica se transformou em uma parte muito importante da vida contemporânea, à qual os artistas estão reagindo, e que estão tentando integrar no seu trabalho.■

# O CINEMA NOS EUA

Scott Eyman



Todos os anos – às vezes parece que isso acontece todos os meses – mais um crítico de cinema envia uma rajada de críticas eloqüentes e certeiras, que passam raspando pela proa da indústria cinematográfica contemporânea dos Estados Unidos.

As reclamações, em geral, seguem duas linhas de raciocínio.

Primeiro, os filmes eram melhores 25 anos atrás – quando possivelmente a pessoa que está escrevendo o comentário começou a ir ao cinema ou começou a receber um salário para ir ao cinema. E segundo, a distância entre os filmes que as pessoas querem ver – como “Titanic” – e os filmes que os críticos insistem para que elas vejam – como “L. A. Confidential” [Los Angeles – Cidade Proibida] ou “Boogie Nights” [Boogie Nights – Prazer Sem Limites] – nunca foi maior.

Esta mistura de tédio e futilidade pode fazê-lo pensar que o cinema, como forma de arte, está fadado ao desaparecimento. Mas isso não é, necessariamente, verdade. O que parece certo é que as farpas destinadas a Hollywood são escritas por críticos que querem se sentir jovens novamente, que querem sentir prazer com a idéia de que a arte cinematográfica é uma força viva, positiva, em vez de uma seqüência insossa de “filmes de evento” de preço proibitivo e sem estilo.

Assistir filmes profissionalmente, nas décadas de 1980 e 1990, faz qualquer um ficar pensativo, após a grande safra das décadas de 1960 e 1970 – quando velhos mestres como John Ford, William Wyler e John Huston estavam diminuindo o ritmo de suas atividades e sendo substituídos por uma geração que era pelo menos tão ambiciosa e quase tão talentosa – pessoas como Steven Spielberg e George Lucas, Martin Scorsese e Francis Ford Coppola. Na verdade, as decepções das duas últimas décadas têm sido suficientemente verdadeiras para justificar o ponto de vista segundo o qual a indústria cinematográfica está decadente.

Mesmo assim, a cada ano surgem seis, oito, ou

dez bons filmes. Isso é verdade hoje, e isso era verdade antigamente. A diferença entre o passado e o presente está na vasta faixa intermediária. – os filmes que nem são cogitados como possíveis ganhadores do Oscar, que em vez disso são exibidos durante aproximadamente duas semanas, ajudam a pagar as despesas do estúdio, satisfazem, até certo ponto, o público nacional, e depois seguem o seu rumo. A realidade é que qualquer filme médio, de James Cagney, das décadas de trinta e quarenta, que tinha o crime como tema, oferecia um texto mais interessante, personagens mais bem definidos, e uma narrativa mais forte e mais enxuta do que o seu correspondente atual.

O cinema de hoje foi danificado pelo conceito do sucesso de bilheteria – como o recente épico “Godzilla” – que pode ser definido como um espetáculo pirotécnico descartável, um entretenimento longo e barulhento que desaparece completamente da mente assim que a exibição dos créditos termina. Esses filmes não têm desenvolvimento de personagem – eles somente têm cenas que ficam à vontade para entrar em choque ou até mesmo para se contradizer mutuamente, contanto que a lógica cumulativa das explosões e dos acidentes automobilísticos continue a crescer. Na verdade, o texto nunca teve tão pouca importância para a atividade cinematográfica nos estúdios como tem hoje. O que conta, desde o início, é a possibilidade de lucro – das vendas no exterior e de mercados secundários, como televisão por cabo (pay-per-view) e distribuição de fitas de videocassete.

No entanto, para tudo que se ganha, algo também se perde.

No cinema, o que se perdeu foi a capacidade de contar histórias e o estilo. Até 20 anos atrás, um filme de Coppola não se parecia com um filme de Sam Peckinpah, o qual, por sua vez, não se parecia com um filme de Blake Edwards – da mesma forma que uma geração anterior de espectadores podia distinguir, pela “aparência”, um “thriller” de Hitchcock de um “western” de Ford.

Hoje, a maioria dos filmes é feita com um estilo impossível de se distinguir. Sem os créditos, seria impossível definir o diretor. Os “close-ups” predominam, porque eles ficam bem na televisão, a tela pequena na qual a maioria dos filmes encontra o seu maior público-alvo. Tomadas longas, contemplativas, e um ritmo suave e metódico, praticamente desapareceram, pois os cineastas se preocupam com a possibilidade de os espectadores ficarem impacientes. A ação passou a ser confundida com movimento.

Talvez a conseqüência mais lamentável da ação abrasiva de limpeza do cinema americano

contemporâneo tenha sido o declínio das outrora prósperas indústrias cinematográficas nacionais da França, Alemanha, Inglaterra e Itália. Os jovens diretores europeus se orgulhavam de suas apresentações fortes, idiomáticas, nas suas próprias línguas, atingindo, pouco a pouco, a maturidade como artistas.

Os filmes americanos das décadas de cinqüenta e sessenta tinham uma tendência a apresentar uma apatia narrativa, mas os líricos filmes franceses de François Truffaut e os ensaios elegantemente austeros de Ingmar Bergman serviram como pequenos toques estilísticos que influenciaram o cinema americano para melhor. A conversa estética mundial entre os cineastas e suas platéias dava uma textura mais interessante aos filmes de todos eles.

Hoje, freqüentemente, diretores estrangeiros promissores procuram se tornar diretores de Hollywood. Como os filmes desde "The Fifth Element" [O Quinto Elemento] até "Starship Troopers" [Tropas Estelares] já provaram, eles, em geral, são bem sucedidos, infelizmente. Como dizia um personagem do filme "Kings of the Road" [No Decurso do Tempo], de Wim Wenders, "os ianques colonizaram o nosso subconsciente."

Esse aparente declínio, naturalmente, poderia ser somente uma calma temporária, característica da rede inquieta e meio descompromissada na qual o mundo pós-Guerra Fria caiu. Pense nessa fase como uma adaptação mental, uma troca de ferramentas, que resulta do fato de que a indústria cinematográfica, como negócio, mudou mais nas últimas duas décadas do que nos oitenta anos anteriores.

Os cinemas com uma só sala de projeção foram substituídos por multisalas de 14 telas. Como resultado disso, os ritmos lentos de lançamento foram substituídos por lançamentos simultâneos em 3.000 cinemas. Um forte sistema de controle pelos produtores evoluiu para um controle do tipo vale-tudo, envolvendo diretores, atores e até mesmo agentes. A continuidade do sistema de contratos nos estúdios foi substituída pelo hábito de se trabalhar como free-lancer, e assim uma equipe de criação é formada, desde o início, para cada filme. E a televisão – especialmente a produção cinematográfica dirigida ao mercado de televisão por cabo – está se apoderando de artistas, assim como de platéias.



O que significa isso tudo? Provavelmente significa que estamos no meio de uma transição na qual muito poucos filmes terão a importância cultural singular do passado. Hoje, a sensibilidade mais rápida, mais agitada, enraizada na televisão, está assumindo a definição de faixa intermediária, de orçamento médio, que antigamente era povoada por Cagney, Humphrey Bogart e John Wayne. Não nos surpreende o fato de que a nova geração de executivos de estúdios, que cresceram com a televisão nas décadas de cinqüenta, sessenta, e setenta, aprovaram para produção tantas adaptações para a tela grande de séries de TV como "Sergeant Bilko" [O Sargento Trapalhão], "The Addams Family" [A Família Addams], "The Flintstones" [Os Flintstones], "The Brady Bunch" e "Lost In Space" [Perdidos no Espaço].

Se a situação fosse só ruim, no entanto, eu – assim como muitos outros – estaria indo ao cinema com muito menos freqüência. O fato é que se perdemos habilidade e "brio" em certas partes da arte cinematográfica, ganhamos muita coisa também.

Veja, por exemplo, o trabalho dos atores. À medida que a qualidade dos roteiros piora, o desempenho dos atores tem se tornado significativamente mais rico. A representação na tela nunca foi melhor, nunca foi tão sutil. Existe um rico universo de representação de personagens – começando com Robert Duvall e Gene Hackman e passando para outra faixa etária (mais jovem), Kevin Spacey e Frances McDormand. Seu trabalho em filmes como "The Apostle", "Unforgiven" [Os Imperdoáveis], "L.A. Confidential" [Los Angeles – Cidade Proibida], "The Usual Suspects" [Os Suspeitos] e " Fargo" serve como exemplo. Homens e mulheres mais jovens -- Sean Penn, Johnny Depp, Gwyneth Paltrow – são igualmente talentosos. Todos eles se consideram atores de personagens, e não astros de cinema. E ainda há outros que estão surgindo – pessoas como Christina Ricci e Elijah Wood – que ainda não se tornaram figuras conhecidas como atores de cinema.

Mesmo os astros no sentido clássico, como Brad Pitt, e a sensação deste ano na tela, Leonardo Di Caprio ("Titanic") escolhem papéis que às vezes tendem a ser mais interessantes na sua ambição do que na sua execução. De qualquer forma, eles merecem crédito pela tentativa. Nesse aspecto, Tom Cruise também merece crédito, pois parece ter passado da fase das escolhas mais mediocres.

Outro ponto de destaque é a animação. Esse tipo de trabalho está melhor, mais bem sucedido, e está sendo visto com mais freqüência do que em qualquer outra época. A Disney continua em atividade, criando filmes, como tem feito há décadas. O mais recente é "Mulan", que explora

uma lenda chinesa sob o ponto de vista feminino. Mas a Disney já não tem mais o monopólio da atividade. A Twentieth-Century Fox também entrou nesse negócio, com "Anastasia", a sua versão, de 1997, da história czarista. Recentemente a Fox abriu um estúdio de animação no Arizona, o que prova que a empresa está levando este gênero a sério. Outros grandes estúdios também estão expandindo seus horizontes de animação.

O que impressiona bastante é que provavelmente há mais variedade na produção cinematográfica americana contemporânea do que em qualquer período anterior. Os cineastas negros, atualmente, são muito mais numerosos, e mais talentosos, do que em qualquer outra época. O fato de que Spike Lee, os irmãos Hughes, e John Singleton, entre outros, podem coexistir confortavelmente, e o fato de que eles não dependem do sucesso de cada filme que fazem – na verdade eles têm o mesmo direito de falhar que todos têm – é uma prova significativa de que as situações evoluíram. Além disso, os diretores negros, atualmente, têm credibilidade suficiente para poder abandonar a sua área mais imediata. Forrest Whittaker, por exemplo, que antes fez o filme "Waiting to Exhale", voltado para a comunidade negra, acabou de dirigir "Hope Floats", um drama - que tem como público-alvo a sociedade em geral e não apenas uma minoria – sobre uma jovem branca, separada do marido, que precisa se reintegrar à sua família texana.

Com a expansão da população hispânica nos Estados Unidos, certamente haverá mais filmes – e mais talento – nas telas do país, como "Selena" (Jennifer Lopez), "The Mask of Zorro" [A Máscara do Zorro] (Antonio Banderas) "Dance With Me", filme que será lançado em breve, que trata da vida da juventude de origem hispânica, e que apresenta em um dos papéis principais Chayanne, um ator porto-riquenho que faz a sua estréia nas telas. Na verdade, como parte da vasta interação global, Hollywood está acolhendo uma grande variedade de atores talentosos de outros países. Brenda Blethyn e Katrin Cartlidge, britânicas, a italiana Asia Argento, Stellan Skarsgard, da Suécia, Bai Ling, da China, Djimoun Hounsou do Benin, Michelle Yeoh, da Malásia, e Salma Hayek, do México, todos estão se tornando conhecidos como atores.

O número de mulheres que dirigem e produzem filmes tem aumentado nos últimos anos – entre elas Jodie Foster, Barbra Streisand e Rand Haines. Além



disso, as mulheres, atualmente, estão enveredando por gêneros aparentemente incomuns. Mimi Leder, que se distinguiu como diretora de televisão com "E.R." [Plantão Médico], fez dois filmes de ação extremamente marcantes -- "The Peacemaker" e "Deep Impact" [Impacto Profundo] – para iniciar sua carreira como diretora de cinema. E Betty Thomas, uma atriz que se distinguiu pela forte presença no dramático seriado de televisão "Hill Street Blues", se tornou diretora de comédias voltadas para o público em geral, "The Brady Bunch Movie", "Private Parts" e "Doctor Doolittle" [Dr. Doolittle], que foi lançado em meados de 1998.

Um dos setores mais vigorosos na atual indústria cinematográfica é o dos filmes independentes. Este é o solo fértil de onde surgirão futuros diretores e atores. Somente nos últimos três ou quatro anos, novos nomes como Quentin Tarantino, Parker Posey, Ben Stiller, Hope Davis, Stanley Tucci e Campbell Scott se distinguiram. Os filmes de baixo orçamento que eles criam e nos quais trabalham como atores são vistos pela primeira vez, geralmente, no Sundance e em outros festivais de cinema, onde olheiros dos grandes estúdios sempre aparecem. O resultado disso é que, em geral, a nata da safra atual de filmes de produção independente consegue ser levada ao grande público.

A indústria cinematográfica tem sido suficientemente flexível, também, para admitir pessoas como os diretores canadenses Atom Egoyan e David Cronenberg, e os americanos Ethan and Joel Coen – talentosos porém inconstantes, donos de uma sensibilidade sombria e mordaz, e que trouxeram uma dose de loucura particularmente valiosa às telas de cinema.

Tudo isso indica que as velhas verdades pertencem ao passado, e que ninguém sabe ao certo de onde virá a próxima onda de sucessos. A indústria precisa estar aberta para todos os tipos de possibilidades, por mais remotas que sejam.

#### Um caso típico:

Vinte anos atrás, Terence Malick fez uma belíssima e discreta obra-prima, "Days of Heaven". Desde então, ele passou a maior parte do tempo contemplando as suas possibilidades e escrevendo alguns roteiros que nunca saíram do papel. Este ano, no entanto, ele será representado na tela por uma adaptação, de cinquenta milhões de dólares, de "The Thin Red Line", de James Jones, um romance de combate da Segunda Guerra Mundial.

Este tipo de retorno – caro – de um diretor que só havia feito dois filmes de arte – que aliás foram dois fracassos comerciais – teria sido impossível na indústria mais monolítica de vinte e cinco anos atrás ou mais, na qual um lendário cineasta como Orson

Welles era tratado com suspeita e desconfiança e tinha que financiar seus filmes à medida que os fazia.

Portanto, a boa notícia é que, como o domínio exercido por Hollywood sobre o mercado global criou tanta demanda, a própria Hollywood precisou estar pronta, disposta, e capaz de assumir riscos. Com as novas possibilidades de ganhos associados ao vídeo e à televisão por cabo, com muitos canais, sempre existe uma demanda para novos produtos. O resultado é que praticamente todos têm a sua chance.

Se o primeiro século de cinema possuía mais energia e inovação na meia idade do que na terceira

idade, assim é a vida. Mas também é verdade que o próximo século promete grandes saltos.

Se existe espaço para Terence Malick, qualquer coisa é possível.■

*Scott Eyman, crítico de The Palm Beach Post, é o autor de The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution; Ernst Lubitsch: Laughter in Paradise; e Mary Pickford: America's Sweetheart. Atualmente ele está escrevendo a biografia autorizada do cineasta norte-americano John Ford.*

## DIRETOR DE CINEMA VICTOR NUÑEZ: VERDADEIRAMENTE INDEPENDENTE

A produção independente de filmes é a última moda no cinema americano. Mas para os talentos mais promissores na direção, ela somente significa um meio de atingir um fim lucrativo – um contrato com um estúdio.

**E**d Burns gastou uma pequena quantia para filmar "The Brothers McMullen" na cozinha da casa dos seus pais e nas ruas do seu bairro, com os seus irmãos e amigos no elenco. O resultado: um sucesso de crítica e um contrato de muitos milhões de dólares, para fazer dois filmes. Robert Rodriguez filma "El Mariachi" a um custo de 7 mil dólares e é recompensado com uma atenção considerável, por parte de vários entre os grandes estúdios de Hollywood.

Victor Nuñez não quer saber de nada disso. Esse diretor resolveu seguir o caminho do orçamento mais baixo para poder ter, ao mesmo tempo, controle e liberdade em suas mãos.

Seus projetos – o último dos quais,

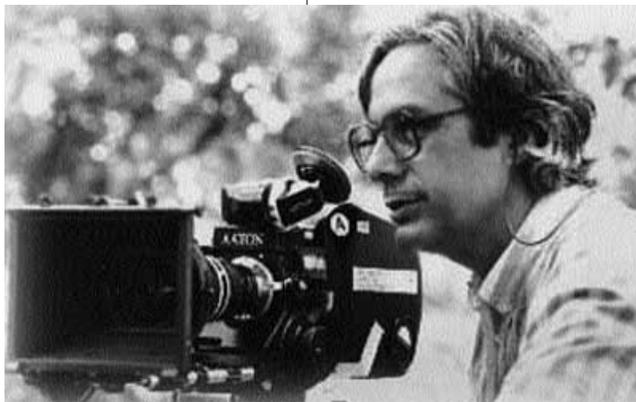


"Ulee's Gold", foi muito elogiado por ocasião do seu lançamento em 1997, são decididamente "não-de-Hollywood." Eles não têm a sua forma determinada por programas ou orçamentos. Trata-se, geralmente, de histórias discretas, peças que refletem um estado de espírito, estudos de personagens, contos ambientados na paisagem no norte da Flórida. Eles refletem o entusiasmo do autor pelo "processo – que admito ser

maravilhoso – de se fazer um filme" e menos pelo conteúdo propriamente dito.

"É incrível fazer parte de um processo desse tipo," disse Nuñez, de 52 anos, de origem peruana, a respeito da sua

tendência a selecionar um tema que toca a sua sensibilidade, e em seguida escrever um roteiro que desenvolve o tema. "Só dá vontade de estar lá, e fazer o filme." E é isso que ele faz na Flórida, onde cresceu. Na verdade, Nuñez filmou "Ulee's Gold" em uma série de cidades próximas à capital do estado,



---

Tallahassee, onde mora desde a infância.

"Adoro esta região. Descubri o cinema e a literatura sulista ao mesmo tempo. Resolvi ser um cineasta sulista."

"Ulee's Gold", que recebeu uma indicação para o Oscar, com Peter Fonda no papel principal, é um retrato de um apicultor solitário que seguiu a profissão de seu pai e de seu avô. Ele é um ex-combatente do Vietnã que se vê em uma circunstância familiar extremamente difícil que o força a repensar suas opções de vida. Este foi o quarto "pequeno" filme bem recebido de Nuñez – depois de "Gal Young 'Un", "A Flash of Green" e "Ruby in Paradise" – uma produção reconhecidamente modesta, para um período de dezoito anos.

"Nada sinistro nem espetacular; as seleções dramáticas de Nuñez somente são extraordinárias porque os temas emocionais são tão comuns," Steve Persall escreveu no jornal *St. Petersburg (Florida) Times* em meados de 1997. "A dignidade é mais importante do que o fascínio."

"Gal Young 'Un" (1979), baseado em uma história de Marjorie Kinnan Rawlings, tem como tema uma viúva solitária que vive em uma área rural da Flórida na época da Lei Seca (na década de vinte) e é vitimizada por um jovem vigarista. "A Flash of Green" (1984), uma adaptação de um romance de John D. MacDonald, conhecido pelas suas obras de mistério, trata da articulação política e dos riscos ambientais tendo como cenário um "boom" imobiliário contemporâneo. "Ruby In Paradise" (1993), um roteiro

original de Nuñez, é um filme que tem os estados de espírito como enfoque principal; é a história de uma jovem que, ao passar por uma pequena cidade do litoral da Flórida, fugindo de um passado tenebroso, procura realizar sonhos fugidios.

Muito procurado depois que "Ulee's Gold" deu um lucro respeitável considerando o seu custo de 2,4 milhões de dólares, Nuñez provavelmente continuará trabalhando à sua maneira no futuro. Isso não significa que ele não pensa no caminho que tantos colegas seus, independentes, resolveram trilhar.

"Não se pode ser um cineasta nos Estados Unidos sem pensar na possibilidade de fazer filmes de grandes orçamentos," ele diz. "A desvantagem de não ter muito dinheiro é que há coisas que não se pode fazer. A vantagem é que o elenco e a equipe estão trabalhando porque acreditam no filme. É óbvio que este trabalho não é uma mina de ouro, mas é gratificante."

Quando se fala que a produção independente é uma tendência, o diretor diz que isso é apenas uma coisa que os críticos inventam de vez em quando. "Na verdade, sempre haverá algumas pessoas que vão querer fazer filmes independentes, e que serão bem sucedidas. Isso não é uma tendência. É uma coisa que acontece com um filme de cada vez." ■

— Michael J. Bandler

---

# Nova MÚSICA PARA UM NOVO SÉCULO

Joshua Kosman

Em 1989, americanos e observadores do mundo inteiro assistiram admirados à queda do muro de Berlim; assim como o muro, caía também por terra um enorme complexo de sistemas de crenças calcificadas. Seja por causa do sincronismo ou simplesmente por causa da enganosa porém irresistível tendência humana a estabelecer ligações entre as coisas, um observador do amplo espectro da música clássica nos Estados Unidos poderia detectar a ocorrência de algo similar nesse meio também. Na maneira pela qual os compositores trabalhavam nos tipos de instituições de apresentação que traziam aquela música e a música do passado ao público ouvinte, velhos modelos e maneiras de pensar que, decididamente, não davam certo, estavam sendo descartados.

Agora, quase uma década depois, a música clássica norte-americana está no limiar de um enorme rejuvenescimento. O processo está longe de estar completo - - na verdade, em algumas áreas, ele está apenas começando - - mas as sementes que foram plantadas no decorrer dos últimos anos estão, sem dúvida, começando a dar frutos. A música que está sendo composta atualmente apresenta uma combinação de vitalidade e acessibilidade que durante muito tempo esteve ausente na música americana. Um espírito similar, de aventura e inovação pode, cada vez mais, ser encontrado entre os intérpretes solo e as organizações musicais do país.

Naturalmente, a libertação artística é um processo mais lento e mais difuso do que a libertação política. Na ausência de uma única figura, no estilo de Prometeu, do calibre de Beethoven ou Picasso, as velhas ortodoxias têm mais probabilidade de serem erodidas do que de serem explodidas. Assim, uma



boa parte da vida musical nos Estados Unidos ainda está presa aos métodos antigos. Alguns compositores proeminentes continuam a compor na linguagem densamente impenetrável forjada durante o período modernista e à qual se fixaram durante décadas de hostilidade ou indiferença do público-alvo. Algumas companhias de ópera e orquestras sinfônicas funcionam como se os Estados Unidos ainda fossem um posto avançado da Europa, sem estarem convencidas do valor de qualquer coisa que não seja originária do Velho Mundo.

Mas os sinais de mudança estão presentes - - entre os compositores mais jovens que lutam para encontrar sua própria voz, desafiando os velhos modelos, entre os intérpretes que estão ansiosos para fazer com que essas vozes sejam ouvidas, e entre as organizações suficientemente ousadas para dar à vida musical da nação um perfil distintamente americano, finalmente.

Nada é mais importante para este processo do que a produção de nova música, e é nesse ponto que o panorama é mais animador e mais variado. Do final da Segunda Guerra Mundial até bem depois de 1970, a característica mais marcante na música americana era o estilo árido, complexo, que havia se desenvolvido a partir da fase inicial do modernismo e continuado a florescer na arena sustentadora porém isolada do meio acadêmico. Boa parte dessa música era baseada no serialismo, o sistema derivado das obras de Schönberg, Webern, e Berg nas quais as estruturas centralizadas nas chaves, da música tonal eram substituídas por um tratamento sistematicamente equilibrado de todas as 12 notas da escala cromática. Até mesmo os compositores

cuja obra não eram estritamente serialistas, como Elliott Carter e Roger Sessions, participavam da preferência generalizada pelo rigor intelectual e pelas superfícies densas, e de traços marcados. A perplexidade – no mínimo – dos ouvintes, com essa música, era considerada meramente uma indicação de que os compositores estavam adiantados em relação à sua época.

No entanto, nos últimos 20 anos, duas circunstâncias importantes representaram, na prática, um desafio àquele estado de coisas. Uma

delas é o advento do minimalismo, um estilo de música que, na sua forma, pura, é baseado em harmonias tonais simples, padrões rítmicos transparentes, e freqüente repetição. A outra é um movimento que tem tentado dar continuidade ao desenvolvimento da música tonal a partir do ponto ao qual foi levada por Mahler, Strauss e Sibelius; essa tendência é conhecida como o “novo romantismo” (como a maior parte dos rótulos, esse é potencialmente enganoso e inevitavelmente útil). Esses dois estilos, combinados – um com a sua busca da beleza e da simplicidade, o outro com a sua ênfase na comunicação expressiva – representaram uma potente censura às soberbas abstrações da alta escola modernista.

Embora as suas raízes remontem a um passado mais distante, a primeira grande manifestação do minimalismo surgiu em meados da década de setenta, nas obras de dois importantes compositores, Steve Reich e Philip Glass. A música que esses homens executavam com as suas próprias orquestras de câmara – peças longas, decididamente estáticas, cujas escalas repetidas, ritmos onomatopaicos e harmonias simples – e que, num primeiro momento, parecia difícil de ser levada a sério – acabou exercendo uma enorme influência sobre uma geração de compositores.

Um fato interessante, porém ocorreu: o minimalismo acabou sendo mais um caminho do que uma etapa na história da música. Reich e Glass, que agora estão na faixa dos sessenta anos de idade, continuam a compor música de grande inventividade e beleza – Glass com mais freqüência, e Reich (na minha opinião) produzindo obras mais cativantes. Mais particularmente, “Different Trains” [Trens Diferentes], de Reich, uma meditação sobre o

Holocausto, criada para vozes gravadas em fita e a superposição de um quarteto de cordas, desponta como uma das grandes peças americanas da década passada. Mas embora os padrões rítmicos que se entremeiam, e as harmonias tonais do minimalismo tenham se tornado lugares comuns, não existe uma segunda geração de compositores minimalistas; os seguidores de Reich e Glass, em vez de se manterem fiéis ao idioma que eles criaram, conduziram esses recursos musicais para os seus próprios caminhos.



Por outro lado, o novo romantismo – talvez pelo fato de refletir uma atitude em relação à história da música, mais do que um conjunto concreto de gestos musicais – provou ser um fenômeno mais abrangente. O próprio nome foi cunhado em conjunto com um festival de música nova patrocinado, em 1983, pela Orquestra Filarmônica de Nova York e tendo como curador o falecido compositor Jacob Druckman, que desejava demonstrar a presença e a viabilidade dessa vertente retrospectiva na música contemporânea.

Talvez o novo romântico de maior destaque (embora ultimamente sua música esteja desaparecida) seja George Rochberg, que evoluiu de uma posição de serialista ferrenho, passando a compor música pontuada por citações de Beethoven, Mahler e outros. Entre outros representantes deste estilo se encontram peças, cheias de cores vivas, de Druckman e Joseph Schwantner, as peças extravagantes, que remontam a Strauss, que David Del Tredici compôs, baseado nos livros da série “Alice” de Lewis Carroll, ou as obras amadurecidas e sensuais de John Corigliano. Uma geração mais jovem de novos românticos inclui compositores importantes como Christopher Rouse, George Tsontakis e Richard Danielpour.

Embora essa música seja composta com habilidade e paixão, existe alguma coisa na sua nostalgia deliberada que é uma limitação inerente (afinal, por que reescrever Strauss, se o próprio Strauss fez isso tão bem da primeira vez?). Por outro lado, algumas das mais interessantes obras de música clássica que estão sendo escritas atualmente

nos Estados Unidos podem ser consideradas uma fusão do minimalismo e do novo romantismo.

Provavelmente o compositor mais popular e respeitado que atualmente se encontra em atividade nos Estados Unidos seja John Adams, cuja música combina, de maneira belíssima, as duas abordagens. Adams, de 51 anos, talvez seja mais conhecido pelas duas óperas que escreveu em conjunto com a libretista Alice Goodman e o diretor Peter Sellars: "Nixon in China" [Nixon na China], um relato engraçado e emocionante do encontro, em 1972, do falecido presidente com o dirigente chinês Mao Tse Tung, e "The Death of Klinghoffer" [A Morte de Klinghoffer], sobre o seqüestro, em 1985, por palestinos, do navio de cruzeiro *Achille Lauro*. Adams iniciou sua carreira como um minimalista declarado, mas em breve se viu impossibilitado de romper inteiramente seus laços com o passado. Começando com a sua extraordinária peça para orquestra "Harmonielehre", escrita para a Orquestra Sinfônica de San Francisco, Adams tem conseguido incorporar os gestos superficiais do minimalismo a um impulso artístico tão abertamente expressivo quanto o de qualquer compositor do século XIX.

**O** mais importante compositor americano da geração que se segue é Aaron Jay Kernis, de 38 anos, que recentemente ganhou o Prêmio Nobel de Música de 1998, pelo sua obra "String Quartet No. 2" [Quarteto de Cordas N.º 2]. A linguagem musical de Kernis tem uma dívida menos explícita com o minimalismo do que a de Adams, mas o impacto do minimalismo, assim como uma variedade de estilos musicais populares, pode ser ouvido na sua música, lado a lado com os de Mahler, Strauss e Berg. Este compositor, incrivelmente talentoso e produtivo, é capaz de se manifestar de maneira profundamente moral, como é o caso na sua poderosa "Symphony No. 2" [Sinfonia N.º 2], e de apresentar diversão pura, popular, como ocorre com os seus "100 Greatest Dance Hits" [100 Maiores Sucessos Para Dança] para violão e quarteto de cordas.

As combinações de influências também dão forma a algumas das outras tendências musicais

importantes da atualidade. Para muitos compositores que agora estão na faixa dos 30 e 40 anos, por exemplo, as impressões do rock continuam sendo formativas, se manifestando no uso da guitarra (como ocorre na obra de Steve Mackey ou Nick Didkovsky) e em uma energia rítmica bruta que praticamente nunca foi ouvida antes na música clássica.

Os melhores exemplos dessa característica são os compositores ligados ao "Bang on a Can," [literalmente, Batendo na Lata] um produtivo festival anual de música nova fundado em Nova York em

1986. A obra dos três diretores artísticos do festival, os compositores Michael Gordon, Julia Wolfe e David Lang, é visceralmente forte e ao mesmo tempo cuidadosamente trabalhada; Gordon, especialmente, envereda por complexidades rítmicas que sempre permanecem no limiar da compreensibilidade.

Outra tendência recente e compensadora é o surgimento de uma geração de compositores imigrantes chineses que combinam a música folclórica chinesa com a linguagem ocidental. Os destaques nesse grupo de compositores são Tan Dun (que foi escolhido para compor uma sinfonia para celebrar a volta de Hong Kong ao controle da China), Chen Yi e Bright

Sheng.

Muitos desses compositores ainda contam com organizações de apresentação – principalmente as orquestras sinfônicas – para transformar as notas impressas no papel em sons vivos. Durante a maior parte do século XX, a paisagem das orquestras americanas apresentou uma vista tão imutável quanto qualquer aspecto da vida cultural da nação. A hierarquia era clara. No topo estavam as chamadas Big Five ensembles [as Cinco Grandes orquestras] – as orquestras sinfônicas de Boston, Nova York, Filadélfia, Cleveland e Chicago – e todas as outras estavam abaixo delas. No decorrer do século, essas organizações tinham, principalmente, o papel de importadoras de cultura musical do outro lado do Atlântico. Com exceção da trepidante passagem de Leonard Bernstein pela Filarmônica de Nova York na década de sessenta, os diretores musicais, como a maior parte do repertório, têm sido europeus.

Tem havido surtos esporádicos de vigorosa inovação, como a paixão demonstrada por Serge Koussevitzky na promoção da nova música, durante



o tempo em que esteve à frente da Orquestra Sinfônica de Boston, ou até mesmo o incrível programa no qual as pessoas compunham obras a pedido da Orquestra de Louisville durante a década de 50; graças a esse programa surgiram grandes obras da autoria de Aaron Copland, Elliott Carter, Virgil Thomson, Roy Harris e muitos outros. Mas de modo geral, as principais orquestras dos Estados Unidos têm funcionado quase exclusivamente como guardiãs da tradição européia.

Nos últimos dez anos, aproximadamente, a paisagem mudou consideravelmente – de baixo para cima, por assim dizer. A situação entre as Cinco Grandes não mudou muito. Até hoje, nenhuma delas possui um diretor musical nascido nos Estados Unidos (o diretor da orquestra de New York, Kurt Masur, o de Filadélfia, Wolfgang Sawallisch, e o de Cleveland, Christoph von Dohnanyi, são todos alemães; o de Boston, Seiji Ozawa, é japonês, e o de Chicago, Daniel Barenboim, é israelense nascido na Argentina).

Mas essas orquestras já não dominam o ambiente da música como no passado. Qualquer lista das principais orquestras americanas da atualidade teria que incluir as de San Francisco, Los Angeles, Houston, St. Louis, Baltimore, Pittsburgh e Washington, D.C. Sob o ponto de vista técnico, as melhores entre essas orquestras, atualmente, tocam suficientemente bem para desbancar a hierarquia da velha guarda; embora nenhuma delas, necessariamente, tenha força suficiente para entrar à força no clube das cinco melhores, várias entre elas são suficientemente boas para fazer com que uma lista de cinco pareça uma limitação arbitrária.

**O**tra atitude da mesma importância é a mudança na maneira pela qual algumas dessas orquestras abordam a tarefa de trazer a música para o público. Sob a liderança de uma geração de jovens e dinâmicos regentes, americanos na sua maioria, essas orquestras têm conseguido incorporar um espírito de aventura e excitação às suas apresentações, que é muito diferente da noção muito difundida de que a cultura musical é uma coisa “que não é do seu nível”.

O exemplo que mais se destaca é Michael Tilson Thomas, que em 1995 se tornou diretor musical da Orquestra Sinfônica de San Francisco. O regente e

pianista de 54 anos surgiu como protegido de Leonard Bernstein. Como um jovem regente na Orquestra Sinfônica de Boston e depois como diretor musical da Orquestra Filarmônica de Buffalo na década de setenta, ele iniciou uma ofensiva exploratória da música de compositores experimentalistas americanos como Charles Ives, Carl Ruggles, Henry Cowell e Edgard Varese. Em San Francisco, Tilson Thomas continuou a defender os interesses da música americana (na sua primeira temporada, ele incluiu uma obra americana em cada grupo de concertos que ele regeu) assim como

outras obras contemporâneas e menos conhecidas, e uma energia que estava fazendo muita falta no cenário musical da cidade.

**N**a Orquestra Filarmônica de Los Angeles, o jovem e ousado regente finlandês Esa-Pekka Salonen, segundo se informa, conseguiu realizar algo similar, embora o seu gosto em termos de música nova tenda mais para as escolas européias. Leonard Slatkin, que recentemente assumiu o comando da Orquestra Sinfônica Nacional, de Washington, D.C., tem sido um vigoroso defensor da música contemporânea americana, assim como David Zinman em Baltimore. Gerard Schwarz, nas suas gravações e

apresentações com a Orquestra Sinfônica de Seattle, tem trabalhado para ressuscitar a música de uma escola de membros do meio sinfônico norte-americano de meados do século, que inclui Howard Hanson, Walter Piston, e David Diamond.

Intérpretes individuais também têm um papel a desempenhar na divulgação da música do nosso tempo. O violoncelista Yo-Yo Ma, por exemplo, tem sido atuante no estímulo e na interpretação da música de uma grande variedade de compositores vivos; o pianista Alan Feinberg é um eloqüente defensor da música americana dos dois últimos séculos; e o barítono Thomas Hampson e a soprano Dawn Upshaw – entre um e outro recital de ópera – têm interpretado uma rica variedade de músicas de arte americana, tanto do passado quanto do presente.

No que diz respeito à ópera, os sinais de progresso se manifestam mais lentamente mas são claramente perceptíveis. Isso é compreensível. A ópera é, afinal, a área mais tradicional da música clássica. É também a mais internacional; o mesmo grupo de cantores, regentes e diretores que se apresenta em



Nova York em um dia, está em Viena no dia seguinte e em Buenos Aires uma semana depois.

De qualquer forma, não há dúvida de que a situação da ópera nos Estados Unidos está começando a mudar. Entre outras coisas, trata-se de uma atividade que está crescendo. O número de companhias de ópera no país continua a aumentar; muitas cidades que antigamente dependiam exclusivamente de apresentações da Ópera Metropolitana e outras grandes instituições de ópera agora possuem as suas próprias organizações, ainda que o número de espetáculos seja pequeno e a qualidade não seja do mesmo nível das instituições mais tradicionais. As platéias, também, estão crescendo em um ritmo surpreendente – e também estão ficando mais jovens, de acordo com pesquisas feitas pelas companhias. Em 1996, quando a Ópera de San Francisco apresentou uma produção “no estilo da Broadway” de “La Bohème” de Puccini, com ingressos baratos e oito apresentações por semana, feitas por quatro elencos que se revezavam, a companhia conseguiu estabelecer um recorde de pessoas que foram à ópera pela primeira vez. Companhias em outros lugares estão vendo um surto parecido, de pessoas que nunca haviam assistido a uma ópera antes, nas suas platéias.

Uma coisa igualmente encorajadora é o aumento significativo no número de novas óperas que estão sendo apresentadas a cada ano. É verdade que muitas delas são de caráter decididamente tradicional, incluindo "The Ghosts of Versailles" [Os Fantasmas de Versalhes], de Corigliano, "The Dangerous Liaisons" [As Ligações Perigosas], de Conrad Susa, e "Emmeline", de Tobias Picker, para citar somente alguns espetáculos recentes mais conhecidos. Alguns observadores também têm criticado o que eles chamam de “óperas da CNN”, cujos enredos são derivados de notícias atuais ou recentes – obras como "Harvey Milk", de Stewart Wallace e Michael Korie (sobre o político de San Francisco que foi assassinado), "Marilyn", de Ezra Laderman (sobre Marilyn Monroe), ou "Nixon in China [Nixon na China] de Adams. De qualquer maneira, têm surgido notáveis obras recentes de figuras inovadoras como Glass, Bright Sheng, ou o brilhantemente excêntrico Meredith Monk, cuja obra "Atlas", apresentada pela primeira vez na Grande Ópera de Houston em 1991, continua sendo a mais maravilhosa e inquietante ópera da década.

Seria errado pintar uma imagem excessivamente favorável da música clássica americana em uma conjuntura de nossa história que continua a ser incerta. Ainda há perigos em demasia, ainda há

incógnitas demais. A ameaça atual mais sombria ao futuro musical do país, certamente tem sido o quase desaparecimento da educação musical dos conteúdos programáticos das escolas primárias e secundárias de alguns estados americanos, especialmente na década de oitenta. A U.S. Music Educators National Conference [Conferência Nacional dos Educadores Musicais dos Estados Unidos] tem visto alguma melhoria nos últimos anos, embora ainda demonstre preocupação. Se o padrão da última década não for revertido, pode ficar mais difícil garantir que haja novas gerações de músicos e amantes da música. Da mesma forma, as dificuldades sociais e econômicas das cidades norte-americanas têm trazido conseqüências para as orquestras, casas de espetáculos e óperas, todas as quais dependem de centros culturais urbanos prósperos. Outras formas e meios de entretenimento, da TV por cabo aos computadores domésticos, e até qualquer novo dispositivo que esteja prestes a ser criado, também atraem o público da música clássica séria.

De qualquer forma, as perspectivas, pela primeira vez em uma década ou duas, parecem excelentes. Deste ponto, parece que a América está avançando rumo a uma nova e vibrante cultura musical americana. Bem a tempo para o próximo século. ■

---

*Joshua Kosman é o crítico de música clássica do San Francisco Chronicle.*

## LEONARD SLATKIN: MAESTRO

Reger não significa apenas brandir uma batuta à frente de 100 músicos e um ou outro solista ou coral.

O diretor musical de uma orquestra é responsável pela programação – a decisão sobre o que será executado e quando – criando um “mix” harmonioso para a temporada de concertos. Se a orquestra sinfônica, como organização, estiver estabelecida e dispuser de uma boa subvenção, o regente tem autoridade para patrocinar novas obras para o repertório da orquestra, e, na verdade, para a música do século XX como um todo.

O que nos leva a falar de Leonard Slatkin, maestro da National Symphony Orchestra [Orquestra Sinfônica Nacional] (NSO) em Washington, D.C. Sua filosofia é muito simples: “Qualquer pessoa que dirige uma orquestra precisa ter um enfoque,” ele explicou “Aparecer e reger já não é o suficiente.”

Slatkin, que teve uma longa e bem sucedida passagem pelo pódio da Orquestra Sinfônica de St. Louis – firmando-a como uma jóia na coroa daquela cidade de Missouri – é uma raridade entre os regentes. Em uma época na qual poucas orquestras norte-americanas têm americanos no comando, ele está levando a sua organização, na capital do país, a novos patamares na promoção da música americana, em uma ocasião em que essa área da música mundial se encontra em ascensão. Nas suas próprias palavras, “ele tem um sério compromisso com a música deste país.”

Com uma agenda cheia de atividades que incluem a regência de outras orquestras de peso e companhias de ópera, Slatkin lida com suas paixões com grande naturalidade. Seu pai foi mestre de concertos da orquestra de um grande estúdio de Hollywood antes e durante a Segunda Guerra Mundial. Sua mãe, uma famosa violoncelista, fundou, junto com o seu pai, o Quarteto de Cordas de Hollywood. Iniciou

sua carreira como pianista, mas passou a maior parte do seu período de formação como violista.

O período de mais de um quarto de século que ele passou em St. Louis se caracterizou pela sua dedicação a todo o espectro da música americana, de Charles Ives a John Adams, e pelo seu empenho em promover a nova música da autoria de

peças como Joseph Schwantner, John Corigliano e William Bolcom, entre outros. Ele trouxe essa dedicação aos compositores americanos à sua posição em Washington – e até mesmo à Europa, em uma recente turnê da National Symphony.

Todos os concertos regidos por Slatkin na programação de 1998-99 da NSO incluem obras de compositores americanos – de Virgil Thomson e Samuel Barber a Ellen Zwilich e Elliott Carter. Em março de 1999, a NSO – cuja gravação da “First Symphony” [Primeira Sinfonia] de Corigliano ganhou os principais prêmios de discos nacionais de música clássica – apresentará a estréia mundial

da “Second Symphony” [Segunda Sinfonia] do mesmo compositor, uma obra para solistas e coro baseada em textos de Dylan Thomas.

O Kennedy Center Concert Hall – lar da NSO – passou recentemente por uma reconfiguração acústica. Com o som consideravelmente melhorado, e com Slatkin no comando, o ambiente da música em Washington está passando pela melhor fase de toda a sua história. Como o crítico Tim Page observou no jornal THE WASHINGTON POST, esse regente e essa orquestra “podem se tornar o grupo que devemos observar – e acima de tudo, ouvir – ao nos prepararmos para o novo milênio.”

— Michael J. Bandler



# A MÚSICA POPULAR NOS EUA

UMA CONVERSA COM GARY BURTON

A MÚSICA POPULAR NOS ESTADOS UNIDOS, ATUALMENTE, É UM MOSAICO DE DIFÍCIL DESCRIÇÃO. NA ENTREVISTA QUE SE SEGUE, CONCEDIDA A MICHAEL J. BANDLER, O MÚSICO E COMPOSITOR DE JAZZ, E EDUCADOR GARY BURTON, O MAIOR VIBRAFONISTA DO MUNDO, ANALISA O ATUAL AMBIENTE E AS FORÇAS QUE NELE ATUAM. BURTON, QUE JÁ SE APRESENTOU NO MUNDO INTEIRO E JÁ GRAVOU MUITOS TRABALHOS, É VICE-PRESIDENTE EXECUTIVO DO BERKLEE COLLEGE OF MUSIC [FACULDADE DE MÚSICA DE BERKLEE], EM BOSTON, UMA INSTITUIÇÃO CUJO CURRÍCULO É DEDICADO A TODAS AS FORMAS DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA.

P: Você iniciou a sua carreira uma geração atrás. Como você compararia os jovens músicos daquela época com os talentos que vê atualmente em Berklee e em outros lugares?

R: A principal diferença é a educação; os músicos de jazz e pop da década de sessenta, quando eu estava iniciando a minha carreira, eram os primeiros a ter a chance de freqüentar um curso superior de música e aprender mais sobre música. Os músicos ainda eram, na sua maioria, autodidatas, ou intuitivos, e aprendiam a partir das suas experiências no trabalho, mais do que em um contexto acadêmico organizado. Isso começou a mudar na década de setenta, e a mudança continuou até a década de oitenta. Agora é muito mais comum encontrarmos jovens músicos promissores que freqüentam uma escola em algum lugar e que aprendem muito mais a respeito de música de tipos diferentes, da história da música, e dos detalhes da música; isso os torna capazes de apresentar maior versatilidade e mais sofisticação no seu trabalho.

P: Paula Cole [uma das principais artistas pop dos Estados Unidos] é um exemplo.

R: Na verdade, ela foi nossa aluna de produção e engenharia da música. Portanto ela fica muito à vontade no estúdio, sob o ponto de vista técnico, produzindo os seus próprios discos.

P: De que forma Berklee reagiu à evolução, ou à revolução, do pop?

R: O conceito original da escola, quando ela foi fundada no final da década de quarenta, era proporcionar experiência e treinamento prático para músicos que provavelmente iriam trabalhar na indústria de música comercial, que, naquela época, significava principalmente, música baseada em jazz, que era usada na televisão e em jingles [para propaganda] assim como em concertos. Com o tempo esse leque se ampliou, à medida que outros tipos de música popular foram se firmando. A partir dos últimos anos da década de sessenta e continuando até a década de setenta, começamos a acrescentar cursos com estilos de música baseados no rock, continuamos a oferecer mais variedades com o passar do tempo, e acrescentamos um grande programa para gravação e sintetizadores, porque isso também estava ficando mais popular. Presenciamos um grande aumento nas matrículas de vocalistas porque havia uma ênfase maior em cantores. Portanto, basicamente, acompanhamos, e tentamos oferecer o melhor possível em cada uma dessas áreas que tiveram maior destaque com a evolução do negócio da música.

P: No passado, o jazz, o blues e a música country tiveram suas origens nas raízes da sociedade negra na Apaláchia.

R: Mas além disso, há influência que vêm de mais longe. Nós adquirimos uma consciência muito mais global de outros tipos de música. Temos até todo um gênero chamado "world music", que é uma espécie de mistura de música étnica adaptada aos nossos estilos ocidentais modernos.

P: A world music abrange muita coisa. Acho que ela não chega a incluir o som latino.

R: Não – o som latino é uma categoria à parte. Mas a world music inclui música africana, indiana, asiática, grega – qualquer música étnica que não seja suficientemente grande para ter a sua própria categoria. O Klezmer está prestes a constituir a sua própria categoria. A música latina começou a se infiltrar no jazz nas décadas de quarenta e cinqüenta. Tito Puente e Dizzy Gillespie e George Shearing começaram a acrescentar músicos latinos, e daí em diante havia cada vez mais música latina disponível. Além disso, a população latina nos Estados Unidos cresceu, e isso deu ainda mais apoio ao gênero. Havia um público-alvo para esse tipo de música. Portanto, agora, como há mais comunicação entre as culturas, e como há um número maior de cidadãos de origem latina no país,

há uma base maior de apoio popular para vários tipos de música latina. Ela tem até os seus próprios gêneros, dentro da categoria.

P: Certamente o jazz tem sido a forma de música americana mais popular no exterior.

R: É verdade.

P: O jazz enfrenta alguma concorrência em se tratando desse público, atualmente?

R: A música pop americana está adquirindo cada vez mais admiradores no exterior.

P: Como você definiria “música pop”?

R: Música feita por americanos no campo popular. Não importa se é hip-hop ou rap ou qualquer outra coisa – o rap em menor grau porque conta muito com as palavras. A música pop tem uma relação muito forte com a fama – o adolescente de algum outro país ouve as notícias, e lê a respeito de Michael Jackson ou Madonna e outros que estão na MTV [um canal de televisão por cabo dedicado à música popular] regularmente e que têm um grupo de admiradores bastante numeroso no mundo inteiro. Trata-se tanto de um interesse cultural americano quanto de um estilo específico de música. Acho que, em parte, é por isso que o jazz se tornou interessante no mundo inteiro. Ele é percebido como uma coisa muito americana. As pessoas que têm curiosidade sobre os Estados Unidos sentem que o jazz, de certa forma, lhes conta alguma coisa a respeito de nós.

P: O jazz está em decadência?

R: Não

P: E as emissoras de rádio que tocam jazz?

R: Estas sim, estão em decadência. Os clubes de jazz passaram pelo seu período de declínio aproximadamente uma década atrás e desde então têm-se mantido mais ou menos estáveis. Mas como as emissoras de rádio estão se tornando cada vez mais valiosas, sob o ponto de vista comercial, nenhuma emissora pode apresentar tipos alternativos de música, como música clássica ou jazz. Entretanto, o número de emissoras de música clássica também é pequeno. Infelizmente as estações de rádio estão ficando todas iguais – com vários tipos de rock e música popular que não oferecem a amplitude ou a variedade que havia antigamente no rádio. Mas você ainda encontra discos de jazz, e as vendas têm-se mantido estáveis. E parece que novos artistas estão sendo descobertos o tempo todo. Na verdade, a reclamação no campo do jazz é que, freqüentemente, os novos artistas atraem mais atenção do que os artistas mais estabelecidos, que

podem não estar recebendo tanta atenção ou podem não estar sendo tão expostos ao público quanto talvez mereçam. Todas as gravadoras estão esperando encontrar o próximo grande ídolo, o próximo Miles Davis, o próximo artista do jazz que proporcione mais do que apenas uma modesta venda de discos. Certamente existe um grande público-alvo para o jazz. Ironicamente, a porcentagem de todo o negócio de discos de jazz e música clássica é mais ou menos a mesma – quatro por cento cada. Mas a distribuição, no campo do jazz, é mais uniforme por um número maior de artistas.

P: O que você tem a dizer sobre o blues – um tipo mágico de música?

R: O blues é a raiz de muitos tipos de música – jazz, tipos diferentes de música popular, certamente encontram sua influência no blues mais tradicional, o mesmo blues ouvido por exemplo, por Bob Dylan ao crescer em Minneapolis [Minnesota]. Ele podia ouvir o blues em discos, e o gênero influenciou a sua música. Acho que os músicos de rock da década de sessenta – menos Elvis Presley – foram os primeiros a serem realmente influenciados pelo blues. A década de sessenta foi, de uma certa forma, a primeira década de ouro da aceitação do rock. O rock sempre tinha sido, basicamente, a música dos adolescentes. Ele só foi receber atenção dos adultos na década de sessenta, e então, de repente, surgiram artistas como os Beatles e Bob Dylan e os Grateful Dead, que estavam redefinindo o público-alvo do rock.

P: Se o rock da década de cinquenta era, em grande parte, preferido pelos adolescentes, o que você pode me dizer sobre os tipos de música preferidos pelos adolescentes de hoje?

R: Tenho dois filhos adolescentes. Por curiosidade, observo o que eles ouvem. Devo admitir que não entendo. Talvez seja porque estou ficando velho. Acho que o tipo de rock vagamente conhecido como “alternativo” é o maior fenômeno do momento. Não sei exatamente qual é a definição disso. Meu filho mencionou “ska.” Ele colocou um disco, para eu ouvir, de uma banda “ska”. É uma mistura interessante de rock com algumas influências do jazz, entre todas as coisas.

P: E o grunge, o punk, etc.?

R: O punk já existia até mesmo na década de setenta. Ele foi a primeira manifestação do rock

alternativo. Ele era mais rebelde. As letras eram mais nervosas. Ninguém podia imaginar que as letras do rap chegassem a outro nível. O grunge vem de Seattle. Os músicos de lá precisavam de um nome para o grupo emergente de músicos da cidade. De alguma forma, o grunge passou a ser esse nome.

P: Austin [Texas] tem tido um papel significativo na música atual.

R: É verdade – um pouco de rock, um pouco de jazz, mas principalmente blues. Isso foi, em grande parte, o resultado dos festivais de música organizados pelas emissoras públicas de rádio e televisão da cidade, e que transmitem de lá.

P: Fale um pouco sobre o desenvolvimento do som urbano – que pode incluir o rap e o hip-hop e Motown, mas também Austin e Seattle.

R: Acho que você citou os estilos que eu identificaria como urbanos. Certamente Motown foi a primeira música urbana. O blues veio antes, mas não era considerado música urbana. Era country. Motown tinha aquela sofisticação da cidade, aquele estilo, que, dentro da classificação genérica de R&B [rhythm and blues], veio a se transformar no que hoje é o hip-hop e rap. Acho que a maior parte do que se conhece como música urbana se identifica com a influência e o estilo negros.

P: Já que estamos falando sobre música urbana, as letras sempre tiveram o significado, e o caráter controverso que têm hoje na música pop?

R: Não. Sempre houve alguém rotulado como o “bad boy” do mundo do rock – Elvis, no seu tempo, agitando os quadris e usando letras sugestivas, ao contrário da música para os mascadores de chicletes, que falava, em suas letras, sobre histórias típicas de amor. Isso persistiu até a década de sessenta. Na década de setenta, sempre havia alguns artistas que cantavam músicas muito agradáveis, muito bonitas, e sempre havia alguns outros que tinham uma característica mais contundente, com uma referência mais ou menos clara à violência e à sexualidade. A questão sempre foi: até que ponto você quer que a referência seja óbvia? Toda a essência do rock 'n' roll, naturalmente, e que ele sempre teve, é que ele tem uma forte característica sexual – e é claro que o jazz também tem. Havia o equivalente nas gerações anteriores. A canção de Cole Porter, “Love For Sale”, ficou proibida por muitos anos. Havia Josephine Baker, na década de vinte, que era considerada chocante demais (sob o ponto de vista sexual) para as platéias da sua época; ela teve que se mudar para Paris para poder dar prosseguimento à sua carreira. Hoje, no entanto, como ocorre com todas as coisas, sempre parece que a coisa está sendo levada a um outro nível. De certa forma, cada geração precisa aumentar o grau do choque para

poder se expressar e para sair da vala comum. Portanto, vemos o que se passa atualmente, e ficamos chocados com a linguagem, mas na verdade trata-se de uma tendência que tem-se manifestado no decorrer de todo o século. Trata-se de um fenômeno evolucionário.

P: O rap, da maneira que você o ouve pela janela aberta de um carro ou saindo com um estrondo de um rádio portátil, parece ter valor não por qualquer música, e sim pela letra e pelo fundo de percussão.

R: Você tem que partir da premissa de que essas pessoas no carro ao lado do seu ou na rua não estão fazendo isso para seu próprio prazer. Elas estão fazendo uma apresentação. Elas estão dando um recado, mostrando uma imagem. Elas querem ser percebidas. É mais importante que nós ouçamos o que eles estão escutando. Acho que um dos motivos pelos quais há tão pouca música no rap é que a música não é importante. É quase como se eles quisessem dizer: quanto mais isso incomodar, quanto mais atenção chamar, melhor. Mas o fenômeno como um todo, eu imagino, será analisado e será assunto de textos, sob o ponto de vista sociológico, por muito tempo ainda. Uma das verdadeiras ironias é que o principal público-alvo do rap consiste de adolescentes brancos, suburbanos, do sexo masculino.

P: Duas componentes da música pop que, até onde eu saiba, virtualmente não existiam uma década ou duas atrás são a Música da Nova era e a Música Cristã Contemporânea – que é uma música popular bem trabalhada com temas não-seculares. Há discos que se tornaram sucessos nas paradas cristãs, country e pop. 44 milhões de discos de música cristã foram vendidos em 1997 contra 33 milhões no ano anterior. O que deu origem a esse crescimento?

R: Em ambos os casos a resposta tem alguma coisa a ver com estilo, psicologia, e espiritualidade. No caso da Música Cristã Contemporânea, ela surgiu porque a religião cristã estabeleceu uma ligação com os meios de comunicação nesses últimos dez ou vinte anos. A religião deixou de ser uma coisa que acontecia na igreja aos domingos e passou a ser uma coisa que acontece na televisão sete dias por semana. Algumas das figuras religiosas mais poderosas que surgiram são, cada vez mais, celebridades da televisão. Gradualmente, mais intérpretes são acrescentados ao “mix” para as platéias que estavam mais acostumadas a ouvir rock e música pop do que música européia para corais. Isso abriu a porta para muitos artistas que resolveram que ali estava a fórmula certa para eles, tanto sob o ponto de vista musical quanto da mensagem que eles queriam transmitir.

P: E a Música da Nova Era?

R: Em épocas passadas, isso se chamaria música para determinados estados de espírito. A maioria dos músicos a despreza, porque há muito poucas “coisas” nela. Não é a mesma coisa que o minimalismo, como Steve Reich ou John Adams. A Música da Nova Era tende a ter muito menos em termos de conteúdo inteligente. Ela serve para relaxar sem necessariamente pensar, alguma coisa bem inócua. Os músicos ficam ofendidos com isso por que achamos que a música deve despertar alguma coisa em você. Há muitas coisas no terreno limítrofe entre a world music e a Música da Nova Era [New Age Music], dependendo de quão rítmica ou complexa a música seja. Se é simples, ela tende a ser considerada Música da Nova Era. Se ela apresenta um pouco mais de atividade e se for mais estridente e mais étnica, nesse caso é considerada world music. Mas a linha divisória entre uma coisa e outra é muito obscura.

P: Essas categorias atingem o público-alvo do exterior?

R: Duvido. A Música da Nova Era talvez atinja, um pouco. Não se esqueça de que muitos países têm suas próprias versões de música pop local que podem estar sendo executadas nas emissoras de rádio locais, e os ouvintes mais sérios estarão ouvindo música clássica ou jazz ou algum dos principais artistas pop como Sting ou Paul Simon.

P: Até agora não falamos sobre artistas como esses.

R: É engraçado. Pela primeira vez, existe uma categoria de rock “da terceira idade”. Bruce Springsteen, Billy Joel, Paul Simon, James Taylor, Arlo Guthrie. Eles ainda são identificados como pessoas que fazem música jovem. Aqueles que nós consideramos ícones estão em atividade há 30 anos. Todos eles estão altamente desenvolvidos no seu trabalho e na sua experiência, e têm toda uma lista de lançamentos de discos, que se estendem por uma vida inteira, e que definem a sua música. Eles exercem uma poderosa influência no exterior, na verdade, mais do que os artistas mais novos que somente gravaram um disco até agora. Ainda que esse único disco seja um grande sucesso, o astro mais estabelecido provavelmente exerce uma influência mais abrangente.

P: Isso é verdade aqui nos Estados Unidos também – pessoas como George Strait e Reba McEntire.

R: É verdade.

P: E, para fazer justiça, você poderia incluir Barbra Streisand no grupo. Ela se encontra em atividade há 35 anos, tem um público vastíssimo, e continua seguindo em frente.

R: É verdade. E existe também essa coisa de se tornar um nome conhecido, uma marca registrada de um gênero. No campo do jazz, você pergunta a alguém que não seja apreciador de jazz se ele sabe alguma coisa sobre jazz, e ele provavelmente mencionará Louis Armstrong e Duke Ellington. O nome na música country com o qual a maioria das pessoas provavelmente se identificaria é Hank Williams, e ele faleceu há anos. Mas ele compôs muitas músicas que continuam conhecidas.

P: Qual é o papel que a nova tecnologia tem na música pop?

R: Em alguns tipos de música, um papel importante; por exemplo, o som que sai de um carro ao lado do seu. Pessoas que nem ao menos são músicos(as), que não têm idéia de como a música funciona e nem de como ela é, estão fazendo a mesma coisa que você faz quando prepara uma refeição com comida congelada, colocando-a no forno de microondas. O resultado final não é tanto como a música é feita, e sim o efeito que ela tem sobre o ouvinte. Se funciona, é difícil criticar a maneira pela qual a pessoa agiu, mesmo que não pareça ser muito tradicional ou que não siga a abordagem que tendemos a ensinar aos nossos alunos de música. Portanto a tecnologia tem exercido uma grande influência nesse aspecto. Ela tem tido uma influência mais sutil e geral se considerarmos que atualmente é mais fácil gravar do que era no passado. É mais barato, mais eficaz e mais sofisticado.

P: O que você pode dizer sobre o fenômeno da passagem de um gênero para outro, como existe em todo o espectro da música contemporânea?

R: Eu gostaria de ressaltar que as nossas influências culturais estão muito mais acessíveis, e estamos “trombando” um com o outro com frequência. Nós não estamos avançando rumo a um grande estilo homogêneo. O que estamos vendo é uma série de encontros interessantes de influências diferentes em projetos aqui e ali. As motivações são diferentes, dependendo do artista. Eu já realizei muitos projetos que nada tinham a ver com jazz. Atualmente tenho um disco de tango no mercado. Não é porque eu achava que havia um grande mercado para o tango. A questão é que eu gosto muito do gênero. Portanto, as pessoas se envolvem com esses projetos por vários motivos – políticos, comerciais, ou simplesmente artísticos.

P: Fale sobre toda a obra que você desenvolveu com o vibrafone. Como você a selecionou? O que torna o seu som tão interessante?

R: O vibrafone foi inventado em 1929, e eu comecei a tocá-lo quando tinha seis anos de idade, em 1949. Eu não tinha nenhuma idéia da sua história e nem do que ele significava. Eu me envolvi com isso porque uma mulher que morava por perto tocava o instrumento e ensinava as pessoas a tocá-lo. Minha irmã mais velha já tocava piano, e portanto, quando meus pais resolveram que eu devia estudar música, eles tiveram que encontrar outra coisa, e descobriram essa professora. Eu só fui perceber que havia todo um novo mundo de música naquilo quando eu já era adolescente. Eu só encontrei discos de vibrafone na adolescência. Nessa época, eu já estava tocando o instrumento com relativa facilidade, e tinha passado tanto tempo com ele que o seu som e a maneira de tocá-lo haviam se tornado uma espécie de segunda natureza para mim. Assim, naquela época, embora eu experimentasse alguns outros instrumentos por alguns meses de cada vez, eu sempre voltava para o vibrafone. Era uma grande oportunidade por se tratar de um novo instrumento, e havia muitas técnicas e utilizações em potencial que ainda não haviam sido exploradas. Por ser o primeiro, eu consegui estabelecer a minha própria identidade e colocar a minha própria marca no instrumento. Foi uma dessas raras oportunidades que só surgem uma vez na vida.

P: Como você definiria a técnica que utilizou?

R: Eu tratei o instrumento como um teclado. Ele se parece com um piano. Mas até aquele ponto, as pessoas o haviam tocado com dois martelos, e uma única linha melódica, como um instrumento de sopro ou uma voz. Eu tocava sozinho, na minha pequena cidade em Indiana, e precisava de harmonia. O instrumento tinha um som vazio, então eu continuei tocando com quatro martelos e acrescentando notas e completando o som com cordas e outras coisas, e adquiri fluência tocando dessa forma. Penso como um pianista e toco como um tecladista. Essa técnica permite que o instrumento faça uma variedade maior de coisas. Ele pode ser tocado sem acompanhamento, e ainda assim parecer completo. Há um número muito maior de oportunidades de textura e cor por causa dessa capacidade.

P: Em termos dos elementos que marcam o som e as letras da música pop – sociais, psicológicos, emocionais, sensuais, intelectuais. Provavelmente se trata de todos eles.

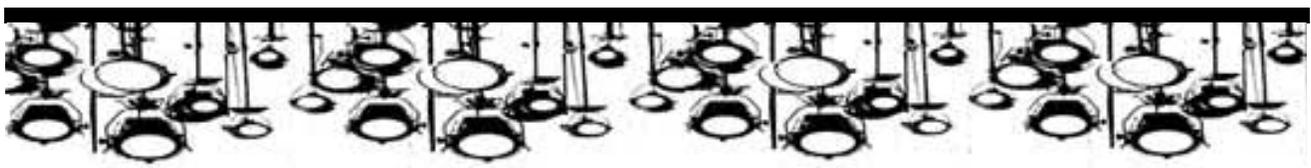
R: Sim. A música é uma das mais básicas experiências para os seres humanos. Até onde eu saiba, somos os únicos animais que reagem à música do jeito que reagimos. Você pode colocar um disco para tocar, com um ritmo contagiante, e você está sentado na sala de estar, e o seu corpo começa a se mover com a música. Você olha para o cachorro da família que está deitado no sofá, ao seu lado, e ele está totalmente alheio ao ritmo. Ele não sente o ritmo. Ele não quer se mover com o ritmo. Trata-se de uma coisa exclusivamente humana, uma linguagem fantástica, intuitiva. Para mim não importa que seja música clássica, ou pop, ou japonesa. A música tem essa capacidade, e ela nos atinge não somente no nível subliminar, mas também se comunica culturalmente.

P: Existe um som americano na música?

R: Sim. Não é uma coisa só, da mesma forma que não existe um som europeu – existe música clássica francesa, alemã, e italiana, ópera, quarteto de cordas. Mas mesmo assim há certos elementos que freqüentemente são encontrados, e um certo tipo de sensibilidade que você de uma certa forma identifica como “pop” americano – um estilo que existe, embora seja muito difícil descrevê-lo com palavras. Existe diversidade, um sabor de novidade, e aquela influência exclusiva que sempre esteve na área do pop e do jazz americanos – que é o blues. Embora hoje ele tenha se incorporado a outras vertentes, essa presença ainda destaca o pop americano da música dos outros países.

P: Você vê alguma tendência no horizonte, na música pop?

R: Não, não vejo. As pessoas me perguntam sobre o jazz o tempo inteiro – para onde ele está indo. Agora que o jazz e a música pop se tornaram tão diversificados, não dá para responder. Antigamente só havia uma “parada de sucesso”, só havia um grupo de “os dez maiores sucessos” ou “as dez mais”. Agora existem tantas categorias e subcategorias diferentes, que a palavra-chave é diversidade. Existe uma quantidade enorme de opções, alguma coisa que combine com o seu estado de espírito em todas as ocasiões, e qualquer tipo de influência que você quiser que seja incluída. Isso é ótimo para a música, e é ótimo para o ouvinte. ■



# O TEATRO

## AMERICANO NA DÉCADA DE 90: UMA PERSPECTIVA DO CORAÇÃO DA AMÉRICA

DAN SULLIVAN

**M**INNEAPOLIS, Minnesota — Quase meio século atrás, em setembro de 1951, a revista *Theatre Arts* observou que “o teatro americano” naturalmente, era o teatro de Nova York. “Infelizmente, muito pouca coisa de valor genuíno ou de interesse nacional tem origem fora da ilha de Manhattan,” dizia o artigo.

Mesmo naquela época isso não era bem verdade. Uma intrépida agente chamada Margo Jones vinha lançando novas peças no seu pequeno teatro em Dallas, Texas, desde 1947, especialmente “Summer and Smoke”, de Tennessee Williams. O dramaturgo Eugene O’Neill havia lançado “Lazarus Laughed” no Pasadena Playhouse, no sul da Califórnia muito antes disso, em 1928.

Mas havia um fundo de verdade no ponto de vista da revista. Na prática, o que existia era Broadway e off-Broadway [na Broadway e fora da Broadway] Todos os outros lugares – Boston, Cleveland, Denver, Los Angeles, Chicago – eram “fora da cidade”. E as pessoas de “fora da cidade” concordavam com essa perspectiva. Quando uma produção itinerante de uma peça ou musical lançada(o) na Broadway era apresentada no Orpheum Theater em Minneapolis no período após a Segunda Guerra Mundial, os possíveis espectadores precisavam se certificar de que se tratava de um espetáculo “direto de Nova York.” Em outras palavras, teatro de verdade.

Mesmo assim a platéia poderia ser pequena. O Orpheum estava mal conservado; o padrão de qualidade dos espetáculos itinerantes estava caindo; as pessoas estavam ficando em casa, por causa da televisão. Na verdade, alguém poderia ter se perguntado, existiria teatro profissional em Minneapolis daí a cinquenta ou sessenta anos?

\* \* \* \* \*

Agora estamos em abril de 1998. Percorrendo a Hennepin Avenue, no coração de Minneapolis, passo em frente ao Orpheum Theater, que foi restaurado, recuperando sua glória de outros tempos. “The Lion King” [O Rei Leão], uma adaptação do desenho animado de Walt Disney, que agora está sendo muito comentado na Broadway – foi apresentado aqui, antes de ir para Nova York, em meados de 1997. “Bring In ‘Da Noise, Bring In ‘Da Funk”, uma história de negros americanos contada através da dança de percussão, passou os feriados de inverno em Minneapolis. Uma das mais famosas reapresentações da Broadway, “Chicago”, foi apresentada aqui na primavera. A companhia itinerante nacional do novo musical “Ragtime”, uma colorida representação da América no início do século XX, está a caminho dessa cidade. Ninguém está regateando eventos. “A estrada”, o circuito itinerante, está de volta.

Mas outra estrada – na verdade toda uma malha de estradas, de desenvolvimento – está, no momento, instalada e visível através da lente do interior, do centro da América. Outros aspectos também se refletem aqui. A descentralização do teatro dos Estados Unidos – um processo que levou uma geração para ocorrer – é um fato hoje, evidente em Minneapolis, e em cidades em outros pontos do mapa, de Seattle, Washington, a Hartford, Connecticut .

A poucos quarteirões de distância do Orpheum, por exemplo, pode-se ver outro tipo de casa de espetáculos. O Tyrone Guthrie Theater foi inaugurado 35 anos atrás, com a encenação de “Hamlet” do lendário diretor Guthrie. O Guthrie não foi o primeiro teatro regional – ou profissional local – a ser construído neste país, e nem seria o último. No

decorrer dessa última geração, o pêndulo do mundo do teatro tem oscilado, em grande parte, da Broadway para as outras regiões, com o teatro de Nova York freqüentemente dependendo do resto do país para receber uma infusão de atividade. Atualmente, se novas companhias não estão surgindo por todos os lugares, aquelas que foram estabelecidas, na sua maioria entre 1950 e 1975 estão construindo novas sedes, e segundos palcos, para expandir suas atividades.

Na década de quarenta, Margo Jones sonhava em percorrer o país de costa a costa e encontrar um teatro profissional local que oferecesse “boas peças, bem feitas” em cada parada. Na década de noventa, isso é uma realidade. Uma rápida olhada em uma relação do que está sendo apresentado em mais de 200 teatros locais do Havai ao Maine, no último número de *American Theatre*, publicação que substituiu *Theatre Arts*, prova essa afirmação.

Dirigindo rumo leste, saindo da Califórnia em abril, uma pessoa poderia ver Brecht em Los Angeles, o “All in the Timing”, comédia de David Ives, em San Diego; “Having Our Say”, de Emily Mann e “Jitney”, de August Wilson – duas peças a respeito da experiência dos negros americanos – em Phoenix e Denver, respectivamente – uma reapresentação de Oscar Wilde em Chicago; novas obras dos dramaturgos contemporâneos A .R. Gurney e Richard Greenberg em Cleveland e em Princeton (New Jersey); e uma antologia de Edward Albee em Boston.

Toda essa atividade ocorre no que é conhecido, familiarmente, como “setor das entidades sem fins lucrativos.” Atualmente, o teatro sem fins lucrativos está tendo o período mais “sem fins lucrativos” da sua história. O apoio financeiro ainda é recebido de fundações, conselhos estaduais de artes, empresas, e benfeitores individuais, porém, menos do que em qualquer outra época, do National Endowment for the Arts [Fundo Nacional Para as Artes] – cujo orçamento teve cortes drásticos.

Portanto, o vocabulário precisava ser modificado. Atualmente, é raro ouvir alguém dizer a expressão “teatros de repertório”. Trocar os cartazes todas as noites acabou sendo muito mais caro do que produzir um espetáculo de cada vez em uma temporada, como as companhias mais antigas costumavam fazer, talvez deixando algumas semanas vagas no final da temporada para o caso de o último espetáculo, freqüentemente uma comédia, ser um sucesso. Levando-se em consideração os atuais problemas de fluxo de caixa, os teatros precisam de sucessos.

O termo “acting company” [companhia de teatro] ainda é ouvido, mas geralmente significa a companhia de teatro “desta noite”, em vez do seu significado original: um grupo cujo objetivo era desempenhar uma série de papéis no decorrer de toda uma temporada. Tyrone Guthrie não gostaria

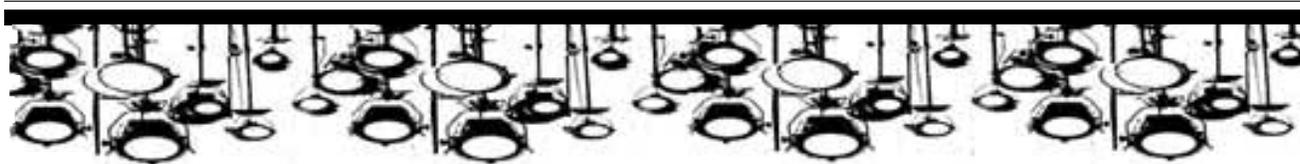
disso; o novo diretor artístico do Gurthrie, Joe Dowling, se conforma. Veterano do Abbey Theatre, da Irlanda, Dowling sabe que uma companhia de teatro pode se tornar permanente demais. Além disso, os atores de hoje relutam em assumir um compromisso para uma temporada inteira. E, freqüentemente, os teatros não têm recursos para manter um grande grupo de atores na sua folha de pagamento.

As duas primeiras temporadas de Dowling's foram mais “fáceis” para a platéia do que as do seu antecessor, Garland Wright, e a receita está aumentando. “Outro dia um sujeito disse que eu agrado às multidões,” Dowling diz. “Acho que agrado mesmo. Tenho que ocupar 1.300 assentos todas as noites. Gosto de multidões. Quero agradá-las.”

No entanto até que ponto se deve ceder? Esse é o dilema que a maioria dos teatros sem fins lucrativos enfrenta. Freqüentemente eles querem ser experimentais, ousados – querem descobrir o novo e brilhante dramaturgo ou conduzir experiências, artisticamente, com as apresentações tradicionais dos clássicos e das eras nas quais eles são ambientados, ou criar um arranjo imaginativo para o palco. Mas quando se exige demais das platéias, corre-se o risco de receber cartas de pessoas irritadas, corre-se o risco de perder contribuições e de ver o apoio empresarial diminuir. Se essas companhias foram inventadas para subverter a ordem social, elas com certeza não estão fazendo isso no momento.

Outro desafio é a própria regularidade da programação do teatro local. Os espetáculos da Broadway são uma aliança temporária de fanáticos com a obsessão de fazer com que o seu trabalho atual seja a mais estupenda produção da história do teatro. A pressão é cruel, o custo emocional é grande, e os resultados, às vezes, são sensacionais.

**E**m comparação, veja, por exemplo, a recente estréia de “Sylvia”, de A . R. Gurney, no Cleveland Play House, uma peça erudita e divertida sobre um homem que se apaixona (no sentido figurado) pelo seu cão. Tratava-se de um roteiro que tinha charme, que foi bem representado e do qual a platéia gostou imensamente. Mas certamente não havia no ar aquela sensação de perigo, de experimentação.



No entanto, apesar de tudo isso, os nossos teatros locais ainda mantêm o seu compromisso com o que Peter Hackett, diretor artístico do Cleveland Play House, ainda chama de “teatro e arte” uma expressão tão antiga (remonta a O'Neill e ao Provincetown Playhouse) que voltou a ser nova. Por mais que “teatro de arte” seja difícil de definir, ele não significa os candelabros pingentes de "Phantom of the Opera" [O Fantasma da Ópera] e os helicópteros de "Miss Saigon" em vôo rasante no palco. Os teatros locais têm como objetivo apresentar um entretenimento significativo, e na maioria das vezes, isso é o que eles fazem.

O resultado disso é que um(a) freqüentador(a) sério(a) de teatro, em qualquer lugar dos Estados Unidos, já não se considera traído(a) se uma peça bem recebida sair de cartaz em Nova York antes que ele ou ela possa vê-la. Muito provavelmente, a peça aparecerá uma ou duas temporadas depois no programa do teatro local, em uma produção que freqüentemente será tão boa quanto a original, e que muitas vezes será melhor ainda. Até hoje me arrependo de ter gasto 60 dólares para ver uma jovem atriz de cinema – colocada no elenco pelo valor do seu nome – se apresentar, com dificuldade, no drama “How I Learned To Drive”, de Paula Vogel, que ganhou o Prêmio Pulitzer, quando eu sabia que uma inteligente diretora de Minneapolis, Casey Stangl, estava prestes a apresentar a peça no seu teatro local, Eye of the Storm. A pessoa que Stangl colocou no principal papel feminino pode não ter o seu nome nos créditos de um filme de Hollywood, mas eu tenho certeza de que ela saberia dar forma a um monólogo. O mesmo, sem dúvida, ocorreria no caso da atriz que está fazendo esse papel na atual temporada em Providence, Rhode Island, ou Baltimore, Maryland, e na próxima temporada em Washington, D.C. e em outros lugares.

E essas pessoas podem ser estrelas – nas suas casas de espetáculo locais. Uma das principais vantagens do teatro, na atualidade, é que um bom ator pode fazer uma carreira em um ou mais de um teatro regional sem ter que se mudar para Nova York ou Los Angeles. Você pode não conseguir fama nem fortuna, mas pode ser abordado no supermercado por alguém que tenha visto a sua apresentação ontem à noite, aqui mesmo nas Twin Cities [Minneapolis-Saint Paul], no Guthrie ou no Theatre de la Jeune Lune.

A fama e a fortuna não estão excluídas, com certeza. John Mahoney, que somente começou a trabalhar como ator quando estava perto dos

quarenta anos de idade, é um produto do meio teatral de Chicago. Hoje ele pode comprar uma confortável mansão em Hollywood, após ter tido sucesso em muitos filmes, e mais recentemente, no seriado de comédia para TV, “Frasier”. Mas ele prefere viver em Chicago e se apresentar lá o mais freqüentemente possível – na primavera de 1998, por exemplo, em uma reapresentação da comédia de Kaufman e Hart, da década de trinta, "The Man Who Came to Dinner", que em seguida ele iria apresentar em Londres.

**D**a mesma forma, Robert Prosky, um produto do Arena Stage, de Washington, após ficar muito tempo com esse grupo, fez um papel no seriado "Hill Street Blues", na televisão e representou muitas vezes no cinema também.

O ator Jeff Daniels, que trabalhou com Jim Carrey em "Dumb and Dumber", é tão dedicado ao palco que resolveu abrir o seu próprio teatro, The Purple Rose, na sua cidade, Chelsea, Michigan. Em meados de 1998, o grupo estava apresentando uma estréia mundial, "Book of Days", de Lanford Wilson, um dos mais respeitados dramaturgos americanos contemporâneos.

Kevin Kling faz espetáculos solo como “21 A” e "The Education of Walter Kaufman" no mundo inteiro, mas também continua sendo um artista de Minnesota, seja ao apresentar "Diary of a Scoundrel" no Jungle Theatre, ao adaptar "Venetian Twins" de Goldoni para o Guthrie ou ao fazer um voice-over para pagar o aluguel.

Compare isso à experiência de um dramaturgo do meio-oeste de uma era anterior. William Inge foi descoberto por Margo Jones na década de 40. Firmemente convencido de que deveria ir para Nova York, ele finalmente fez isso com "Come Back, Little Sheba" em 1950. Depois de quatro sucessos em seguida (incluindo "Bus Stop" e "Picnic"), contudo, seu talento foi considerado obsoleto pela Broadway. Sentindo-se pouco à vontade para voltar para o Kansas, pois achava que havia perdido os contatos com o lugar, refugiou-se em Hollywood, onde permaneceu até se suicidar em 1973.

Mesmo assim, essa triste história tem um final feliz. O William Inge Festival foi fundado em sua memória 17 anos atrás por uma professora de escola secundária chamada Margaret Goheen. O festival ocorre todos os anos, na primavera, na cidade onde Inge nasceu, Independence, Kansas, que é um exemplo de cidade pequena do interior dos Estados Unidos. As pessoas que menos se pode esperar aparecem nesse ambiente típico de planície, para serem homenageadas durante o festival – Arthur Miller, Edward Albee, August Wilson, Neil

Simon, Wendy Wasserstein e, este ano, Stephen Sondheim.

Em parte, eles vêm para prestar uma homenagem a Inge, cuja carreira permanece como símbolo da carreira do artista americano deslocado. Em parte eles vêm para serem homenageados: a homenagem a Sondheim, compositor e autor de letras de músicas da Broadway, incluindo músicas interpretadas por Bernadette Peters – que fez o principal papel feminino na sua obra vencedora do Prêmio Pulitzer, "Sunday in the Park With George", assim como em "Into the Woods" – atraiu 1000 pessoas ao Memorial Hall [recinto onde as cerimônias oficiais da cidade ocorrem]. E em parte, eles vêm para falar sobre teatro com os alunos do Independence Community College [a faculdade local].

"Você é conhecido como um artista intransigente, mas você modificou "Passion" quando o trabalho se encontrava na fase experimental – isso não é transigir?" perguntou uma jovem.

"Não," Sondheim respondeu. "É fazer mudanças. Eu não faço isso para agradar a platéia. Eu faço isso para que a minha intenção fique clara para a platéia. A partir do momento que ela sabe qual é a minha intenção, ela pode aceitá-la ou rejeitá-la. No caso de "Passion", o que ocorreu foi rejeição.

Em Independence, também tivemos um novo roteiro de David Ives, que já foi um dramaturgo emergente e que agora é um dramaturgo de sucesso. Sua comédia, "All in the Timing", foi a peça encenada com maior frequência no teatro local da temporada de 1995-1996. "As coisas acontecem por acaso, no teatro. Eu enviei uma peça para um sujeito em Minneapolis, que me falou sobre um teatro em Los Angeles..."

Acasos à parte, atualmente há canais estabelecidos para o desenvolvimento de novas peças – até mesmo para o teatro musical. Há tantos canais, na verdade, que os críticos têm criticado alguns teatros regionais por "desenvolver roteiros até a morte" – ou seja, são feitas tantas leituras experimentais e discussões com a platéia, que, no fim, nem mesmo o dramaturgo sabe do que a peça



Duas cenas de Ragtime, o novo musical da Broadway baseado no romance de E.L. Doctorow's. Fotos de Catherine Ashmore (em cima) e Michael Cooper (embaixo).

trata. Ouve-se também uma queixa de uma situação inversa: de que o teatro às vezes fica com um roteiro por um ano e depois o devolve sem comentários.

No entanto, de modo geral, para um jovem dramaturgo americano, hoje é mais fácil conseguir uma apresentação do que em qualquer época no passado. E freqüentemente, um estréia se segue – às vezes uma estréia dupla.

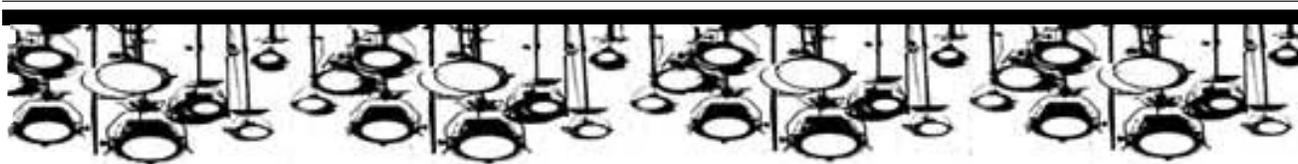
"Black Elk Speaks", de Christopher Sergel foi direto da sua estréia na Denver Theater Center Company para o Mark Taper Forum em Los Angeles em 1995, após a produção, para o Taper, de "Nine Armenians", de Leslie Ayvazian. "Black No More", de Syl Jones, foi patrocinado em conjunto pelo Guthrie Theater e pelo Arena Stage, de Washington. O Humana Festival, um evento anual do Actors Theatre of Louisville, trouxe mais de uma dúzia de novos dramaturgos de peso aos palcos norte-americanos. O Denver Center

Theater patrocina dois festivais de peças novas – um deles dedicado a peças escritas por mulheres.

Embora, no teatro americano, as autoras ainda não tenham conseguido o mesmo status dos seus colegas do sexo masculino, há sinais animadores. Tina Howe, Marsha Norman, Wendy Wasserstein e Emily Mann continuam a marcar sua presença – Mann como diretora artística do McCarter Theater em Princeton, New Jersey, além de como autora. Na verdade algumas das obras mais elogiadas que estrearam em Nova York nesta temporada foram de autoria de Howe ("Pride's Crossing"), Jane Anderson ("Defying Gravity"), e Amy Freed ("Freedomland").

**A**s autoras negras americanas estão tendo um destaque especial atualmente. Além de Naomi Wallace, Suzan-Lori Parks and Cheryl West, Pearl Cleage lançou sua obra "Blues for an Alabama Sky" nos Jogos Olímpicos de 1996 em Atlanta, com encenações subsequentes em diversos pontos dos Estados Unidos. E Kia Corthron é uma novata capaz de produzir uma grande quantidade de trabalho, e que teve suas obras apresentadas em várias cidades, de Baltimore, Maryland até Seattle, Washington.

Para completar o círculo dessa discussão sobre o teatro americano, eu tenho que desviar o meu olhar de Minneapolis – e me concentrar na Costa Leste, em um ambiente suburbano de Connecticut. Lá, em Waterford, em uma antiga fazenda, fica o Eugene O'Neill Theater Center, cujo nome é uma homenagem ao grande dramaturgo americano da primeira metade deste século. O centro sedia uma



conferência de dramaturgos, uma oficina de teatro musical, e um seminário de críticos. A conferência de dramaturgos promove leituras de uma dúzia de novos roteiros, todos os verões. Algumas das pessoas que já passaram por essa instituição são John Guare, Israel Horowitz, e August Wilson, o mais elogiado dramaturgo americano negro contemporâneo.

Wilson tem sido criticado por adotar o que alguns acreditam ser uma posição separatista no teatro negro americano. Ele se defende dizendo que os escritores e artistas negros precisam resistir à vertente principal branca no teatro, fundar suas próprias casas de espetáculos, e se apresentar nelas. A ironia é que o próprio Wilson continua a lançar as suas próprias peças nos teatros voltados para a população em geral – e não para uma minoria – em todo o país.

Isso não obscurece o seu argumento básico segundo o qual os Estados Unidos deveriam usar

mais teatros negros, mais teatros orientais, mais teatros hispânicos, para fazer frente ao entusiasmo do público-alvo multicultural, que está se expandindo. Isso, por sua vez, pode resultar na presença de mais críticos multiculturais no ambiente do teatro, que poderão se unir a dois importantes críticos negros, Sandra Brooks-Dillard, do *The Denver Post's* e Rohan Preston, do *Minneapolis Star-Tribune*.

Portanto, ainda há muito o que fazer no teatro americano. Mas agora, pelo menos, temos um verdadeiro teatro americano. ■

---

DAN SULLIVAN FOI CRÍTICO DE TEATRO DO ENTÃO *MINNEAPOLIS TRIBUNE*, DO *THE NEW YORK TIMES* E DO *LOS ANGELES TIMES*. . ELE É PROFESSOR DA UNIVERSITY OF MINNESOTA [UNIVERSIDADE DE MINNESOTA].

---

## EAST WEST PLAYERS: CULTIVANDO O PÚBLICO ATRAVÉS DE VÁRIAS ARTES

Quando o cortina subiu, vários meses atrás, na apresentação de uma produção de Stephen Sondheim, “Pacific Overtures”, no novo lar do grupo East West Players no centro de Los Angeles, teve início um novo capítulo na história do grupo, e em um contexto mais abrangente, na história do teatro multicultural nos Estados Unidos.

**E**ast West Players é a mais antiga, e uma das mais influentes companhias de teatro americanas de origem asiática no país; o grupo tem uma história de mais de três décadas durante a qual tem proporcionado, para os atores da Bacia do Pacífico, um lugar para exercer sua atividade, aperfeiçoar suas habilidades e obter uma visão mais clara da profissão.

O sucesso do grupo é “precedido pelo dos seus ex-componentes”, Jan Breslaer escreveu recentemente no jornal *Los Angeles Times* sobre esse “campo fértil de valor inestimável”. Os atores Pat Morita, John Lone e Sab Shimono – todos bem conhecidos na indústria cinematográfica e de televisão nos Estados Unidos – estão entre os que passaram pelas portas da companhia, além dos dramaturgos David Henry Hwang (que teve quatro de suas peças encenadas na companhia) e Philip Kan Gotanda.

East West Players agora está sediada no David Henry Hwang Theater, uma casa de espetáculos com 220 assentos; trata-se de uma antiga igreja, atualmente conhecida como Union Center for the Arts, que também abriga uma galeria de

arte e uma organização de cinema independente. A lista dos principais doadores incluiu Henry e Dorothy Hwang, pais do dramaturgo que deu nome ao teatro. Hwang, autor de dramas da Broadway como "M. Butterfly" e "Golden Child", é o mais bem sucedido dramaturgo americano de origem asiática da atualidade.

O primeiro diretor artístico da companhia foi Mako, um rosto conhecido como ator em uma série de filmes de Hollywood, e que mais tarde fez o papel principal na produção original, da Broadway, de "Pacific Overtures", a descrição musical de Sondheim, em 1976, da abertura do Japão pelo Ocidente na década de 1850 a 1860. Mako recorda que ele e seus colegas não estavam trabalhando, conscientemente, com o objetivo de estabelecer um modelo, quando começaram a encenar peças. "O que estávamos tentando fazer, conscientemente, era ser honestos conosco, aprendendo a lidar com os elementos que estavam ao nosso redor, como o racismo e a discriminação."

Beulah Quo, outra talentosa atriz americana de origem asiática e pioneira do grupo East West, recorda que no início, "éramos, de fato, o primeiro grupo de americanos de origem asiática que trabalharam juntos em Los Angeles. Agora isso é comum. Mas naqueles dias, as pessoas nunca pensavam nisso."

Com a passagem de três décadas, East West Players reflete os temas da sociedade dos Estados Unidos, da política de identidade das décadas de sessenta e setenta para as questões, que não se

limitam às minorias, sobre a vida e o amor. A companhia, que inspirou a criação de outras companhias americanas de origem asiática durante a década de setenta, como resultado do seu próprio sucesso, é também um exemplo típico do ambiente do teatro multicultural nos Estados Unidos. Ela representa o seu grupo formador da mesma forma que o teatro hispano-americano em Los Angeles, Nova York, e em outros lugares, e o teatro negro americano em todo o país. E assim, como essas outras modalidades, o teatro americano de origem asiática está florescendo.

"O público-alvo é mais numeroso," Hwang disse recentemente ao jornal *The Washington Post*. "É mais acessível. É mais visível do que poderíamos ter imaginado 20 anos atrás. É emocionante, da mesma forma que é emocionante ver qualquer criança crescer."

Tim Dang, o atual diretor artístico, disse ao *The Daily Bruin*, o jornal da University of Califórnia at Los Angeles [Universidade da Califórnia em Los Angeles] que ele espera que a nova sede se torne um centro de artes em vez de continuar sendo apenas um teatro. "Acho que esse é um dos nossos objetivos – atrair o público de uma forma de arte para outras; esperamos que as pessoas que venham ao teatro compareçam às exposições de arte também, e se exibirmos filmes, convidaremos o público-alvo do cinema para assistir aos espetáculos de teatro também" ■

— Charlotte Astor

---

# A DANÇA NO FINAL DO SÉCULO



SUZANNE CARBONNEAU

A ADMIRÁVEL REPUTAÇÃO ADQUIRIDA PELA DANÇA NOS ESTADOS UNIDOS NESTE FORMATIVO SÉCULO XX É O RESULTADO DO TRABALHO DE GIGANTES EM VÁRIAS DISCIPLINAS.

**G**eorge Balanchine, Agnes de Mille, Antony Tudor e Jerome Robbins foram os pioneiros do balé americano. Martha Graham, Doris Humphrey, Katherine Dunham, Merce Cunningham e Alvin Ailey abriram caminhos nunca antes imaginados na dança moderna. A arte do sapateado, exclusiva do Novo Mundo, teve como seus mestres Bill "Bojangles" Robinson, John Bubbles, os irmãos Nicholas, Jimmy Slyde, e Gregory Hines. No que diz respeito ao teatro musical e à coreografia vocal, devemos muito a Fred Astaire, Gene Kelly, Michael Kidd, Bob Fosse e Cholly Atkins. E artistas como Twyla Tharp têm trabalhado em uma variedade de gêneros da dança.

Existem também os colaboradores, em grande parte anônimos, que trouxeram ao mundo danças de salão como o Charleston, o Lindy Hop e a "break dance", que acabaram virando moda no mundo inteiro.

A primeira geração de mestres da dança já se foi, e a segunda já está envelhecendo. Mesmo assim, com o surgimento de um contingente mais novo, em uma época na qual há um declínio significativo nas vitais subvenções do governo dos Estados Unidos, a dança no país continua a inovar, com obras de alta qualidade. E, de maneira significativa, novas formas estão evoluindo enquanto a dança mantém a sua presença na globalização geral da cultura.

## O Moderno se Torna Clássico

A dança moderna nos Estados Unidos, uma forma estabelecida durante a maior parte deste século, adquiriu o status de clássica. No entanto ela continua a gerar novas raízes. Companhias que ostentam o nome e as insígnias coreográficas de pessoas do calibre de Merce Cunningham, Martha Graham e Alvin Ailey agora estão compartilhando o espaço com indivíduos de estilo aventureiro como Mark Morris e Bill T. Jones. Mesmo após a morte da geração pioneira, os grupos que prevalecem na atualidade continuam a honrar aqueles primeiros artistas por meio de uma devoção à dança que é vista como uma expressão do corpo e da alma individuais, que apresenta indícios de ideais sociais e políticos, e que usa o vocabulário técnico dos seus antecessores. Acima de tudo, os artistas atuais honram os pioneiros fazendo o que eles faziam – rebelando-se contra as preocupações e modos da geração anterior.

Como sempre, a música moderna reflete a sua época. Os coreógrafos mais jovens da atualidade, freqüentemente preferem a estética pós-modernista em vez da modernista. Isso significa que os coreógrafos modernos assimilaram o balé, as artes marciais, as danças de salão, a ginástica, as danças folclóricas e outras técnicas no léxico da dança moderna, de forma que já não existe mais um estilo, de fácil definição, do movimento da dança moderna. Isso significa que as formas e fórmulas para a construção da dança mudaram, em resposta à visão pós-Einsteiniana do mundo físico, à influência de

novos modos de percepção que surgiram com a tecnologia, e à idéia pós-moderna da realidade como um conceito social relativo. (Por exemplo, o coreógrafo Doug Elkins é um verdadeiro pós-modernista para o qual toda a história e a cultura do mundo são uma única pilha de materiais da qual ele seleciona, desmonta, e reconstrói à vontade.) Isso significa que os coreógrafos estão questionando quem pode dançar e que aparência eles devem ter, assim como as vozes que devem ser ouvidas. Isso também significa que conteúdo voltou ao primeiro plano na dança moderna, prevalecendo sobre a forma. Isso representa uma séria ruptura filosófica e estética com o estilo na dança moderna que tem sido dominante desde que Cunningham começou a coreografar na década de quarenta e desde que o Judson Dance Theatre, da década de sessenta, trouxe a dança moderna ao universo formalista.

Essa ruptura estética chegou ao conhecimento do grande público e da comunidade artística, de forma mais notória, com a publicação, na revista *The New Yorker* do ataque da crítica de dança Arlene Croce a Bill T. Jones, como representante do que ela classificou de “arte de vítima”. Falando em nome de um segmento do meio artístico, Croce expressou um desprezo pelo trabalho de Jones e de outros, que, em última análise, demonstrou que a real preocupação de Croce era que a estética modernista – a única cuja legitimidade ela reconhecia – já não estava mais norteando muitos jovens coreógrafos. No entanto, as tendências contra as quais Croce e outros estavam se manifestando já havia se estabelecido na dança como uma grande força, pelo menos uma década antes da publicação do artigo.

#### Contexto Social e Político

Uma tendência cíclica que ressurgiu na dança moderna mais de dez anos atrás e que prevalece hoje é o fato de os coreógrafos se concentrarem em fazer arte com um conteúdo social e político. Esse trabalho tratava dos “ismos” do ódio (incluindo racismo, sexismo, e homofobia) na política de identidade, e em questões referentes à crise da AIDS. Além de Jones (que ironicamente, no seu mais recente trabalho, adotou conceitos



formalistas), coreógrafos no país inteiro estão expressando preocupações similares. David Rousseve, em Los Angeles, cria danças nas quais a história pessoal é explorada tendo como objetivo questões sociais mais amplas. Stuart Pimsler, de Columbus, Ohio, trabalha

com agentes de saúde no desenvolvimento das suas danças. Em Seattle, Washington, Pat Graney leva a dança aos presídios femininos. Na sua coreografia para *Urban Bush Women* (Mulheres da Selva Urbana), Jawole Willa Jo Zollar, de Tallahassee, Florida, trata das questões associadas com a identidade das mulheres negras americanas. E Ralph Lemon, cuja obra mais recente explora a maneira pela qual a identidade é criada pela raça e pela cultura, está entre os muitos coreógrafos em Nova York que trabalham nessa arena.

**M**esmo nas companhias de dança moderna cujo trabalho se concentra nas preocupações puramente estéticas, existe, sem dúvida, uma atitude muito diferente a respeito das funções do corpo e do gênero. Tem surgido um reconhecimento cada vez maior sobre a maneira pela qual a dança tem sofrido restrições devido aos conceitos de perfeição física e “beleza”, e está sendo feita uma tentativa de abrir as companhias de dança moderna para incluir as pessoas que teriam tido seu acesso negado até poucos anos atrás. Da mesma forma que a capacidade física dos dançarinos parece estar crescendo exponencialmente (como ocorre com os atletas) a cada ano que passa, está começando a surgir espaço nos palcos americanos para uma gama mais heterogênea de características físicas. Os coreógrafos mais jovens vêm cada vez menos a dança como meio de representar os papéis tradicionais dos gêneros da maneira que estes foram idealizados e oficializados no balé e na fase inicial da dança moderna. Hoje, as mulheres são parceiras dos homens e os levantam, e os homens podem demonstrar suavidade e vulnerabilidade.

Além disso, há uma nova tendência na dança que é ainda mais audaciosa nos seus desafios em relação à estética corporal – as companhias conhecidas como companhias de cadeiras de rodas. Essas companhias podem ser formadas inteiramente por dançarinos deficientes ou podem incluir um “mix” dançarinos em cadeiras de rodas e dançarinos “em pé”. A coreógrafa americana Victoria Marks, que atualmente está baseada em Los Angeles chamou a atenção a essa forma de arte de maneira mais abrangente, pela primeira vez com o seu filme “*Outside In*”, de 1994 (criado com a diretora Margaret Williams), que apresentava os membros da

companhia britânica CanDoCo. Em 1997, a Boston Dance Umbrella desafiou suas platéias com a sua apresentação de um Festival Internacional de Dança em Cadeiras de Rodas [International Festival of Wheelchair Dance] que apresentava oito companhias de dança em cadeira de rodas, assim como grupos da Europa.

Outros artistas também estão confrontando os conceitos sobre quem pode dançar, abrindo um espaço em seus palcos para vozes até então nunca ouvidas, e novas experiências. Liz Lerman, diretora artística da Dance Exchange, organização baseada em Washington, D.C., desafiou o conceito da idade na dança, expandindo sua companhia de modo a incluir membros com mais de sessenta anos, que ela chama de “dançarinos da terceira idade.” Da mesma forma, o coreógrafo de Nova York, David Dorfman criou uma série de projetos que recrutam dançarinos não treinados em uma variedade de locais no país para executar versões personalizadas de danças que tratam das suas experiências de vida. O Everett Dance Theater, de Providence, Rhode Island, também tornou mais obscuras as linhas entre a ajuda e a arte, no seu enfoque em criar obras com mensagens sociais, que são desenvolvidas de forma improvisada e cuja forma é determinada pelo retorno recebido da comunidade sobre a qual a dança é executada. E a coreógrafa Ann Carlson, baseada em Nova York, se tornou conhecida graças à sua série “Real People” [Pessoas de Verdade], na qual ela criou danças para serem executadas por pessoas reunidas por uma profissão ou atividade em comum. Até agora o projeto incluiu advogados, policiais, jogadores de basquete, pescadores, violinistas, executivos, uma fazendeira e sua vaca leiteira, professores, freiras e peões (que tomam conta de cavalos).

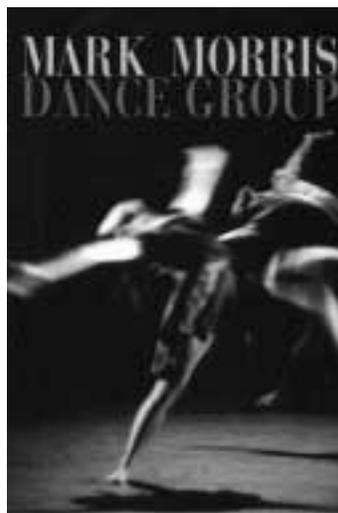
#### Dança com Jazz

Um dos benefícios adicionais da expansão da dança moderna tem sido o ressurgimento do interesse na música tipicamente americana. Embora o jazz ultrapassasse, de longe, a dança moderna, na sua fase áurea, isso já não acontece. Há um número suficiente de colaborações atualmente em andamento entre coreógrafos de dança moderna e compositores de jazz para que esse tipo de trabalho



seja considerado uma tendência. Garth Fagan, coreógrafo de “The Lion King”, musical de sucesso da Broadway, colaborou pela primeira vez com Wynton Marsalis, compositor e ganhador de um prêmio Pulitzer, em “Griot New York”, em 1991. Fagan e Marsalis estão

trabalhando juntos novamente em uma dança, ainda sem título, que Fagan descreve como “uma estrada de tijolos amarelos para o Milênio.” Os coreógrafos Dianne McIntyre, Bebe Miller, Bill T. Jones, Danny Buraczeski e Donald Byrd encomendaram músicas de compositores de jazz que trazem essa música a uma nova geração de artistas da dança. E o American Dance Festival e o Kennedy Center estão também unindo suas forças. Eles estão procurando unir coreógrafos a compositores de jazz, incluindo Billy Taylor, que está criando uma nova seleção para a coreógrafa Trisha Brown. Até mesmo o mundo do balé está se adaptando à tendência. Peter Martins, diretor artístico do New York City Ballet [Balé da Cidade de Nova York] (NYCB), pediu a Marsalis que compusesse a sua primeira obra completa para uma



orquestra sinfônica, para a temporada de 1999-2000 da companhia, e pediu também que ele regesse a orquestra do balé. Esta será a primeira composição de Marsalis para uma orquestra sinfônica completa.

Embora alguns temessem que o pior aconteceria ao balé americano após a morte de George Balanchine, diretor-coreógrafo do NYCB, em 1983, o balé americano, como um todo, está particularmente saudável sob a direção de Peter Martins, que está solicitando uma série de novos balés de outros coreógrafos, acrescentando novos trabalhos à tradição criada por Balanchine, Jerome Robbins e outros. O American Ballet Theater, a principal companhia em repertório de balé dos Estados Unidos, assumiu a missão de divulgar o balé em toda a nação, estabelecendo uma presença e raízes na comunidade, em locais distantes entre si, como Newark (New Jersey), Detroit (Michigan), Washington, Costa Mesa (Califórnia) e Los Angeles. E o Dance Theater of Harlem, fundado pelo

intérprete Arthur Mitchell em 1968, após a morte de Martin Luther King, Jr., há muito tempo é reconhecido como uma das mais importantes companhias internacionais, como ficou evidente por ocasião da sua visita à África do Sul, onde estabeleceu um precedente, em 1992; durante essa visita, a companhia se apresentou para platéias multirraciais em Joanesburgo.

**O** outro ponto de destaque tem sido o significativo amadurecimento dos grupos regionais de balé nas cidades através dos Estados Unidos. Na verdade, várias companhias de fora do centro de dança – quer dizer, Nova York – já transcenderam o rótulo de regional, estabelecendo uma presença nacional e global.

Uma dessas organizações é o Miami City Ballet, fundado em fins da década de oitenta nessa cidade étnica de rápido crescimento, na Flórida. A companhia é dirigida por Edward Villela, cuja presença viril como solista do Balé da Cidade de Nova York entre as décadas de cinquenta e setenta teve um impacto significativo no sentido de erodir os estereótipos negativos sobre os dançarinos do sexo masculino. Como diretor artístico, Villela criou uma companhia de classe mundial, partindo da estaca zero. Refletindo suas raízes regionais, o grupo possui um estilo latino, como se pode ver pela verve e pelo espírito da sua dança e pelo grande número de dançarinos hispânicos nas suas fileiras, e também pelas contribuições do seu coreógrafo residente, Jimmy Gamonet De Los Heros, nascido no Peru.

Outra notável companhia que recentemente se tornou famosa sob o comando de um discípulo de Balanchine é o San Francisco Ballet [Balé de San Francisco]. Embora essa seja a mais antiga companhia de balé dos Estados Unidos (foi fundada em 1933 e tem funcionado continuamente desde então), ela adquiriu vida nova quando Helgi Tomasson, islandês de nascimento, assumiu a diretoria em 1985. A companhia executa obras-primas do repertório do século XX, assim como clássicos do século XIX, em versões integrais, atualizadas por Tomasson.

O equilíbrio do criativo ecossistema do balé americano é mantido por pequenas companhias independentes que existem para realizar o sonho de um único coreógrafo, um modelo que é mais familiar na dança moderna. É provável que o exemplo mais notável seja Eliot Feld, que continua desafiando a si mesmo e a platéia, para encontrar a relevância do balé clássico nesta época e neste lugar. Feld, que entrou em cena em 1967 com suas peças coreografadas "Harbinger" e "At Midnight",



liderou uma série de companhias dedicadas a apresentar a sua própria estética. Fundada apenas um ano atrás, a mais recente companhia de Feld, Ballet Tech, é composta exclusivamente por jovens dançarinos treinados na sua escola gratuita, que tem o mesmo nome.

Selecionando todos os seus alunos nas escolas públicas de Nova York, o Ballet Tech democratiza e diversifica uma arte que teve sua origem nas cortes européias. Apresentando danças como "Yo Shakespeare", a companhia reflete a cultura, a aparência, a textura, o espírito da época, e o arco-íris de etnias da América urbana contemporânea.

Um número cada vez maior de grupos de balé está reconhecendo sua responsabilidade em relação às comunidades em que residem, desenvolvendo programas educacionais e de ajuda significativos cuja ênfase está em servir àqueles que tradicionalmente nunca teriam acesso ao treinamento de balé ou nunca poderiam frequentar um teatro. Baseado no modelo estabelecido por Eliot Feld em Nova York, o Boston Ballet, o Pacific Northwest Ballet em Seattle (Washington), Hartford (Connecticut) Ballet e outros, começaram a dedicar recursos significativos à fundação de escolas e programas gratuitos. Outras companhias estão homenageando suas comunidades, patrocinando obras cujo enfoque está nas localidades onde elas se baseiam. Por exemplo, o Ballet Arizona, baseado em Phoenix, está preparando uma nova obra com temas indígenas e histórias desenvolvidas a partir de diálogos com membros das tribos indígenas da região, com o objetivo de estabelecer uma ligação entre os universos de raízes inglesas e indígenas.

#### Ruídos Feitos Com o Corpo

Uma das tendências mais abrangentes na dança contemporânea parece ser a enorme popularidade das várias formas de dança percussiva – sapateado irlandês, outros tipos de sapateado, flamenco e outras formas híbridas de ruídos feitos com o corpo. A dança só foi tão popular quanto é agora no início deste século, quando a dança de salão dominava os palcos da Broadway e dos espetáculos de variedades. Hoje, várias formas de dança percussiva se tornaram conhecidas no teatro de Nova York, assim como em outros lugares, em versões itinerantes dos espetáculos. "Riverdance" e "Lord of the Dance", "Bring in 'da Noise! Bring in 'da Funk!", "Tap Dogs", e "Stomp" – alguns do exterior e alguns originários do próprio país – todas essas obras servem como prova da mania súbita e

aparentemente insaciável por essas formas de dança sonora que são acessíveis e altamente teatrais. Essa paixão pode ter surgido a partir do ressurgimento do sapateado na década de setenta, que apresentou uma nova geração à dança, a qual leva consigo o seu próprio ritmo. Enquanto a estética varia de comercialismo pop descarado em "Riverdance" e "Stomp", que contam com iluminação chamativa, máquinas de fazer fumaça e um clamor ensurdecedor em uníssono para fazer os seus efeitos, até o uso mais sutil e complexo do sapateado para incorporar a história da experiência negra em "Noise/Funk," todos esses espetáculos encontram seu apelo na sua redefinição do que as platéias contemporâneas foram condicionadas a chamar de dança.

Com "Noise/Funk", Savion Glover, um "menino-prodígio" de 24 anos, conseguiu a atenção que merece. Quase sozinho, Glover fez com que o sapateado se tornasse relevante para a geração mais recente, atualizando os ritmos de jazz para incorporar aqueles da sensibilidade do hip-hop. A incrível técnica de Glover levou mestres mais antigos do sapateado, com os quais ele aprendeu, a considerá-lo, potencialmente, o maior dançarino de sapateado de todos os tempos.

**A** mania da dança percussiva é global, chamando a atenção para formas de dança que tem suas raízes em outras culturas. Embora a dança sempre tenha existido nos Estados Unidos como uma forma de "folclore" - - um meio de celebrar as raízes étnicas nesta nação de imigrantes - - tem havido uma tendência recente no sentido de profissionalizar danças tradicionais em companhias que seguem os modelos da dança moderna e do balé. Esse movimento reflete as mudanças na metáfora dominante dos imigrantes nos Estados Unidos, na medida em que ele se afasta da teoria do caldeirão onde tudo se mistura, e se aproxima da idéia de um prato delicioso no qual os ingredientes coexistem e se complementam, em vez de se misturarem.

#### Preservando as Tradições Culturais

Modelos que se destacam, de companhias folclóricas profissionais incluem a DanceBrazil, baseada em Nova York, e dirigida por Jelon Viera. O principal expoente, neste país, da capoeira, a forma de artes marciais/dança que se originou no Brasil no tempo da escravidão, a DanceBrazil tem como objetivo uma fusão do tradicional e do moderno.



Recentemente, a DanceBrazil passou uma longa temporada em San Antonio (Texas) onde fez um trabalho com os membros dos gangues dos bairros mais pobres da cidade.

Comemorando o seu 25.º aniversário este ano, a Caribbean Dance Company, baseada em St. Croix, Ilhas Virgens, também procura preservar a herança cultural da região, enquanto usa a disciplina inerente à dança para oferecer habilidades e esperança aos empobrecidos jovens da ilha.

Um forte movimento em defesa da herança cultural africana que tem se firmado no decorrer dos últimos trinta anos foi também auxiliado pelo estabelecimento do DanceAfrica, um festival, criado há vinte anos, de apresentações e oficinas em oito locais nos Estados Unidos, que reúne companhias cujo trabalho celebra as raízes africanas na diáspora.

Outro tipo de enriquecimento cultural está sendo trazido aos Estados Unidos pelas populações imigrantes mais recentes, que procuram refúgio, e que resultou na preservação de formas de dança ameaçadas pelos eventos políticos contemporâneos. Um dos principais exemplos é a dança cambojana clássica, uma tradição de mil anos que, por ser um poderoso símbolo da identidade nacional, teve sua eliminação determinada pelo Khmer Vermelho. Alguns sobreviventes dos "campos da morte" conseguiram chegar aos Estados Unidos, onde fizeram um esforço sistemático para estabelecer um lar no exílio para a dança cambojana. Grupos como Sam Ang Sam's Cambodian Network Council, em Washington, D.C., têm mantido essa forma de arte viva, treinando uma nova geração para apresentá-la. Um esforço similar está, no momento, sendo conduzido para preservar as tradições de apresentação da antiga Iugoslávia. Baseado em Granville, Ohio, o Zivili Kolo Ensemble, um grupo especializado em dança dos Bálcãs, está, atualmente concentrando as suas energias em danças das áreas que estão mudando suas fronteiras e populações, especialmente as regiões de Slavonija, Vojvodina, o corredor de Posavina, e Lika.

Outra tendência na profissionalização das formas de dança está ocorrendo na transferência de estilos de rua, de salão e de clube para o palco. Embora o "break" como fenômeno de rua agora já tenha mais de vinte anos de idade, só recentemente ele começou a aparecer em locais para concertos. É inevitável, também, nesta era de amostragem cultural, que o "break" fosse assimilado pelo vocabulário de outras formas de dança. O hip-hop exerce uma forte influência na forma atualmente assumida pelo bhangra, um exemplo de um

fenômeno de dança particularmente americano que é, ao mesmo tempo, uma coisa de raízes globais. Originalmente apresentado pelos fazendeiros do Punjab, o bhangra surgiu como uma fascinante nova força nos campi universitários dos Estados Unidos. Uma recente competição universitária em âmbito nacional, de bhangra, encheu um auditório de 3.700 lugares em Washington, D.C.

Embora a incrível variedade e fecundidade da dança americana só possam ser descritas superficialmente aqui, fica claro que – apesar da falta de fundos, tanto no setor público quanto no setor privado – essa forma de arte continua a refletir a cultura americana de uma forma vibrante,

vital, e com consciência social. Bem depois do início do novo século, espera-se que a dança continue a ser um espelho das nossas mais profundas preocupações, nossas esperanças mais amorosas, nossos sonhos mais simplórios, nosso idealismo mais sonhador, e em última análise, nossas verdadeiras indidentidades.

Como Martha Graham citou, carinhosamente seu pai, “O movimento nunca mente.” ■

---

*Suzanne Carbonneau já escreveu muitas matérias sobre dança para The Washington Post e outras publicações.*

---

## MARK MORRIS: ARTISTA DO MILÊNIO

Uma rápida olhada na atual programação de projetos do coreógrafo norte-americano Mark Morris nos dá motivo para olhar com mais atenção.

**D**e fato, a extraordinária abrangência e onipresença em uma série de ambientes – incluindo balé, música moderna, ópera, teatro musical, vídeo e cinema – faz com que tudo isso seja difícil de acreditar. Como é que uma pessoa pode se expandir na abrangência, dinamismo e criatividade sem limites que são necessária para manter esse tipo de império cultural de uma só pessoa?

Ao completar 35 anos de idade, Morris tinha produzido um conjunto de obras suficientemente grande e importante para que ele se tornasse o assunto de uma famosa biografia crítica (*Mark Morris*, de Joan Acocella, Farrar, Straus e Giroux, 1993). Agora, com 41 anos, ele continua a progredir, de um ponto de força a outro, colocando sua marca coreográfica singular em novas obras.

Mais do que qualquer outro coreógrafo em atividade hoje, Morris distribui seus dançarinos em curiosas relações e configurações espaciais, criando padrões

geométricos que são equivalentes coreográficos do conceito renascentista da música das esferas – a teoria segundo a qual a prova da existência de Deus reside na beleza dos padrões do céu.

Conhecido pela transcendente musicalidade das suas obras, que se baseiam na sua profunda e imaginativa compreensão da estrutura musical, Morris já fez coreografias com aparentemente todos os tipos de música, usando os movimentos dos dançarinos para apresentar uma imagem visual da música. É provável que ele seja conhecido, acima de tudo, pela sua profunda afinidade com a música vocal barroca, como a que ele utilizou na sua obra de 1988, "L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato", em conjunto com uma obra de Handel. Uma obra para 24 dançarinos, um coral de 30 cantores, cinco solistas e uma orquestra completa, "L'Allegro" ganhou vários prêmios na sua estréia mundial em Londres e será apresentado pela primeira vez nos Estados Unidos, em Washington, no final de 1998.

---

Morris é considerado um coreógrafo para músicos e está envolvido em trabalhos significativos e contínuos, em conjunto com o compositor Lou Harrison e o violoncelista Yo-Yo Ma. Para comemorar o 80.<sup>o</sup> aniversário de Harrison, Morris encomendou a música de "Rhymes with Silver", o seu quinto trabalho em parceria com o compositor. Ma e o grupo de Morris, em breve viajarão juntos, apresentando danças que incluem a nova obra de Harrison assim como "Falling Down Stairs", uma obra feita para ser executada ao som da Terceira Suite de Bach para violoncelo sem acompanhamento.

"Falling Down Stairs" teve a sua primeira apresentação na televisão pública nos Estados Unidos em abril de 1998, como parte de uma série de documentários em vídeo que mostravam os trabalhos de Ma em conjunto com artistas de vários meios. A versão filmada de "Dido and Aeneas", de Morris, que também foi exibida pela primeira vez na televisão por cabo nos Estados Unidos em abril, deverá ser transmitida para o mundo inteiro no decorrer de 1998.

O Mark Morris Dance Group [Grupo de Dança de Mark Morris] tem uma das programações de viagens nacionais e internacionais mais extensas entre as de qualquer companhia de dança do mundo. Morris já coreografou mais de 90 obras

para a sua companhia, mas ele recebe pedidos de outros grupos também. No momento ele está trabalhando em uma peça para o San Francisco Ballet, a quarta obra de Morris que entrará no repertório da organização.

Uma parte considerável da energia de Morris, recentemente, tem sido dedicada ao teatro musical, tanto popular quanto clássico. Ele coreografou e dirigiu o novo musical, "The Capeman" com música de Paul Simon, que foi apresentado em curta temporada na Broadway, no início de 1998. Morris também dirigiu e coreografou óperas nos últimos dez anos.

Apesar dessa impressionante quantidade e variedade de atividades, até pouco tempo atrás Morris e seu grupo não possuíam uma base permanente, um luxo que é, apesar de tudo, vital para o crescimento e a estabilização. Esse desafio já foi vencido. Ele espera mudar sua companhia em breve para uma sede no centro de Brooklyn (uma região administrativa de Nova York) que acomodará a equipe administrativa e artística e terá dois estúdios que permitirão a realização de trabalhos ininterruptos de coreografia. Na verdade, esse novo lar para Morris será também um novo lar para a dança americana. ■

— Suzanne Carbonneau

---

# AS ARTES VISUAIS:

## NO LIMIAR DO NOVO MILÊNIO

ELEANOR HEARTNEY

### UMA HISTÓRIA DE DUAS EXPOSIÇÕES

No inverno do ano passado o Whitney Museum of American Art [Museu Whitney de Arte Americana] em Nova York apresentou duas exposições que, em conjunto, dão uma idéia do estado pluralístico do atual ambiente artístico nos Estados Unidos. Uma delas consistia de uma série de grandes instalações de vídeo, dramáticas, de autoria do artista Bill Viola. O espectador podia observar, perplexo, enquanto as imagens projetadas em grandes telas eram consumidas pelo fogo e pela água, ou podia olhar pelo buraco da fechadura de uma sala fechada onde uma cela monástica era periodicamente invadida por dramáticos raios, ondas e furiosas tempestades. A exposição refletia os interesses de Viola nas tradições espirituais desde o Zen até o Sufismo e o Cristianismo.

A outra exposição era uma retrospectiva dedicada ao trabalho de Arthur Dove, um pintor abstrato americano, pouco conhecido, das décadas de trinta e quarenta. As pequenas, modestas e abstratas composições de Dove representam o esforço do artista para sintetizar música, movimento e a experiência visual da natureza. As obras de Dove fazem parte de coleções dos principais museus em vários pontos dos Estados Unidos. No entanto, até recentemente, ele freqüentemente era considerado uma figura provinciana cuja exploração da abstração era sobrepujada pelas realizações de mais renome, de Picasso, Matisse, e outros membros da vanguarda francesa. Recentemente, no entanto, os historiadores da arte começaram a reescrever a história padrão da arte moderna. De acordo com essa releitura, a arte americana somente se tornou interessante após a chegada de artistas imigrantes a Nova York no final da Segunda Guerra Mundial. O ressurgimento de Dove sinaliza uma nova disposição, por parte dos acadêmicos e críticos, no sentido de avaliar as

genuínas realizações de uma geração anterior de pioneiros da arte americana.

Lado a lado, as duas exposições eram um estudo de contrastes. Uma era muito teatral, contando com a mais recente tecnologia de vídeo e digital e atraindo os visitantes para uma relação física com imagens pulsantes de vídeo. A outra era silenciosa e contemplativa, explorando uma história subvalorizada e oferecendo um louvor àquela que é a mais aceita das formas de arte, a pintura. E no entanto, vários visitantes observaram a surpreendente compatibilidade das duas exposições, na sua capacidade de mesclar tipos diferentes de experiências sensoriais.

A apresentação simultânea dessas exposições revela uma importante realidade sobre a atual conjuntura no meio artístico americano. Estamos em um tempo de movimento em que desenvolvimentos contrastantes e até mesmo contraditórios podem coexistir e se fertilizar mutuamente. A imagem confortável e antiga da história da arte como uma história que se desdobra de forma evolucionária, com um movimento que nos leva, lógica e inexoravelmente a outro, já não parece ter nenhuma relevância no que diz respeito à era conhecida como pós-moderna na qual nos encontramos. Em vez disso, os artistas buscam inspiração em todos os períodos do passado distante e recente, falam de assuntos tão diversos quanto política pós-colonial, inteligência artificial, e psicanálise, e direcionam suas obras para públicos que variam desde aficionados tradicionais da arte até intrépidos navegadores da Web, incluindo o apressado viajante que passa rapidamente por uma estação ferroviária ou um aeroporto.

## A GLOBALIZAÇÃO DA ARTE

A desordem no mundo da arte contemporânea é, na verdade, um reflexo das grandes transformações pelas quais a sociedade em geral está passando. O fim da Guerra Fria, o advento dos mercados globais e o aparecimento de formas radicalmente novas de comunicação eletrônica transformaram a vida contemporânea nos Estados Unidos de formas que teriam sido inimagináveis até mesmo dez anos atrás. Não admira que o mundo da arte reflita esse estado de transição radical.

Na verdade, um dos mais surpreendentes desenvolvimentos na arte contemporânea pode ser diretamente ligado a essas grandes correntes sociais, políticas e econômicas. Da mesma forma que o colapso da Guerra Fria focalizou a atenção sobre partes do mundo que haviam sido ignoradas devido à batalha monumental entre as superpotências, o mundo da arte começou a ampliar o seu foco geográfico. Os profissionais da arte já não podem mais limitar sua atenção ao que acontece nos Estados Unidos e na Europa. Agora, qualquer estudo sério de arte contemporânea deve incluir artistas do mundo inteiro. Artistas, curadores, críticos e colecionadores agora parecem nômades culturais, constantemente em movimento à procura de novidades.

Como consequência do campo de visão mais amplo, os museus atuais têm um alcance geográfico muito maior do que tinham anteriormente. Enquanto eu escrevo este ensaio em Nova York, está havendo uma exposição de arte histórica e contemporânea chinesa no Museu Guggenheim. O New Museum recentemente encerrou uma exposição de um artista palestino baseado na Inglaterra e inaugurou uma exposição das obras de um artista baseado na Espanha. O Museum of Modern Art [Museu de Arte Moderna] está apresentando uma exposição de desenhos da América Latina. Enquanto isso, em San Antonio, Texas, uma nova fundação de arte chamada ArtPace proporciona estúdios para jovens artistas do mundo inteiro.

### O QUE É UM ARTISTA AMERICANO?

Neste clima, as questões de identidade nacional se tornam cada vez mais nebulosas. Uma questão que surge cada vez com mais frequência é: O que, exatamente é um artista americano (ou, na verdade, o que é um artista italiano, ou nigeriano, ou filipino)? Será que um artista americano é uma pessoa que nasceu nos Estados Unidos? É alguém que possui cidadania americana? É alguém que



atualmente está morando nos Estados Unidos? E os americanos que vivem no exterior – eles ainda podem ser considerados artistas americanos?

Questões similares surgem a respeito das definições de arte americana. Trata-se de um estilo? Ou será que é uma atitude, um tipo de treinamento ou uma escolha de temas? Essas questões ainda são importantes porque freqüentemente as subvenções para essas exposições são determinadas pela origem nacional do indivíduo. Órgãos governamentais proporcionam os fundos para apoiar a inclusão dos seus artistas em tais exposições internacionais. Enquanto alguns adotam uma visão mais rigorosa, outros têm uma atitude mais liberal. A Agência de Informações dos Estados Unidos [United States Information Agency], por exemplo, que patrocina muitas “bienais” internacionais, apenas exige que os artistas sejam baseados nos Estados Unidos.



### O IMPACTO DA MÍDIA ELETRÔNICA

O surgimento da nova mídia eletrônica reforça essas mudanças. Este artigo, que você está lendo em uma publicação on-line, demonstra a maneira pela qual a infovia ignora as fronteiras entre os países e estabelece conexão entre pessoas de lados opostos do mundo. Similarmente, os artistas começaram a explorar as maneiras pelas quais a nova tecnologia pode alterar radicalmente o nosso conceito de nós mesmos e da arte. Páginas de artistas na web ajudam os artistas a passar ao largo das instituições do mundo das artes para poder apresentar suas obras a um novo público-alvo virtual. Muitos estão colocando suas obras em CD-ROMs para poder explorar uma nova ordem de interatividade. Usando tecnologia que se tornou disponível recentemente, eles podem projetar obras de arte que permitem que as pessoas interessadas sigam os seus próprios rumos e criem as suas próprias conexões e narrativas. Enquanto isso, os museus e as galerias estão descobrindo que os sites personalizados na web permitem que eles coloquem exposições de arte à disposição das pessoas que não podem comparecer.

Como era de se esperar, essas novidades deram origem a discussões no meio artístico, sobre o valor e a função da nova tecnologia e da arte na nova mídia. Alguns argumentam que a apresentação

visual da arte desvaloriza o contato direto do espectador com o objeto, que foi, até agora, o aspecto essencial de uma experiência de arte. Outros dizem que é um erro pensar nessas novas técnicas como novas formas de arte – e que elas simplesmente expandem nossos meios de transmitir os tipos de idéias que a arte sempre transmitiu. Outros, ainda, têm dúvidas sobre a promessa de novos públicos. Eles perguntam, qual é a profundidade da experiência da arte na web? A arte na web estimula uma noção melhor de democracia e participação, ou ela apenas cria uma nova divisão entre as classes, separando os que têm acesso à tecnologia dos que não têm, de uma forma muito mais decisiva do que a dos antigos museus de arte considerados elitistas? Será que a web exige uma compreensão totalmente nova da estética?



#### A NATUREZA MUTANTE DA ARTE PÚBLICA

As questões de público também estão por trás de outro desenvolvimento na arte contemporânea, mais especificamente o interesse crescente na arte pública. Enquanto a Web promete criar um vasto e novo público virtual para arte, os artistas públicos estão interessados em trazer a arte às comunidades reais, localizadas. Houve uma mudança definitiva no pensamento a respeito da arte pública, desde os dias em que ela era vista principalmente como decoração ou como um monumento colocado em um espaço público. Os artistas públicos contemporâneos trabalham de várias formas. Alguns criam projetos como parte de programas de “porcentagem de arte”, nos quais uma porcentagem do orçamento da construção de um edifício público ou privado é alocada à arte. Outros estão mais envolvidos em projetos temporários que assumem diversas formas, como por exemplo outdoors, seções de revistas criadas por artistas, e projetos comunitários nos quais os artistas trabalham com os membros de certas comunidades. Esses projetos de bairro podem variar desde a criação de um jardim comunitário até um programa de educação artística que dá às crianças carentes acesso à arte e a equipamentos fotográficos, para uma exploração conjunta da história local.

Novamente, há questões e controvérsias. Qual é a natureza da responsabilidade do artista público em relação à comunidade na qual o seu trabalho é colocado? Um jardim ou um conjunto de placas é arte mesmo? A arte está começando a convergir e a se aproximar demais do serviço social?

Como era de se esperar, tais mudanças radicais na definição e distribuição da arte estão tendo um

efeito sobre as instituições que a apresentam ao público. Um extraordinário caso recente é o surgimento das “bienais” internacionais como um dos principais mecanismos pelos quais os artistas se tornam internacionais conhecidos. As bienais são exposições interacionais organizadas a cada dois anos nas capitais de arte no mundo inteiro sobre algum tema tópico. Para as pessoas do mundo artístico, essas exposições são locais importantes de reunião onde idéias são trocadas, novas obras são descobertas, e reputações são consolidadas.

Até recentemente, as “bienais”, em sua maioria, estavam limitadas a locais na Europa e nos Estados Unidos. No entanto, na última década, essa situação começou a mudar. Os organizadores de arte em centros de arte longínquos estão organizando as suas próprias exposições, atraindo os curadores e críticos importantes às suas cidades e conquistando para si um lugar no mapa. Frequentemente eles colocam uma ênfase especial em artistas da região na qual a “bienio” ocorre.

Os temas adotados por essas exposições sugerem uma nova agenda. Com títulos como “Beyond Borders” [Além das Fronteiras], “Transculture” [Transcultura] e “Esperanto”, eles tendem a enfatizar a idéia segundo a qual a arte atual transcende o nacionalismo e as fronteiras entre os países. E os locais onde as exposições são realizadas sugerem que o mundo artístico está se tornando verdadeiramente global. Somente em 1997, houve bienais em Kassel e Meunster, Alemanha; Veneza, Itália; Lyon, França; Kwangju, Coréia do Sul; Joanesburgo, África do Sul; Istambul, Turquia; Lubliana, Eslovênia; Havana, Cuba; Sofia, Bulgária; e Montenegro e São Paulo, Brasil.

#### O PAPEL AMPLIADO DO MUSEU

O novo foco no globalismo está também tendo um efeito sobre a organização dos museus. O modelo global é articulado da maneira mais surpreendente pelo Museu Guggenheim, que cresceu além da sua base em Nova York, com filiais em Veneza, Berlim, e Bilbao, Espanha. Concebendo o museu menos como uma biblioteca ou um arquivo e mais como uma rede, Thomas Krens, diretor do Museu Guggenheim faz com que as obras de arte e as exposições circulem entre essas filiais internacionais. Ele argumenta que um número grande demais de museus mantém a maior parte

das coleções guardadas, fora da vista tanto de visitantes casuais quanto de especialistas. O sistema de filiais permite que ele coloque uma porcentagem muito maior do vasto acervo do museu à disposição do público.

A nova concepção de Krens, do museu global, é uma resposta a maiores expectativas em relação aos museus neste final do século XX. Existe uma pressão cada vez maior para que os museus atendam aos anseios dos seus públicos. Pressões financeiras de doadores e concorrência de outras formas de entretenimento forçaram os museus a prestarem muito mais atenção ao trabalho de cultivar visitantes. Um resultado disso tem sido a elevação do status do campo de educação de museus. Essa atividade, que antigamente era considerada periférica, e cujo enfoque era a organização de excursões de escolas durante exposições nos museus, agora é uma das principais finalidades das instituições.

Dois projetos famosos e recém inaugurados revelam as maneiras pelas quais os museus estão expandindo seus papéis tradicionais. O novo J. Paul Getty Center é um complexo de arte de um bilhão de dólares que foi inaugurado no final de 1997 em uma colina de onde se tem uma vista espetacular da cidade de Los Angeles. Embora a sua espinha dorsal seja um museu dedicado às antiguidades gregas e romanas, às artes decorativas e às pinturas dos velhos mestres europeus, esse complexo de seis edifícios inclui institutos para pesquisa histórica, conservação, informações sobre artes e humanidades, educação e o custeio das artes. Com um orçamento operacional [anual] de 189 milhões de dólares, espera-se que ele amplie radicalmente o perfil de Los Angeles no meio artístico internacional.

Igualmente espetacular é a nova filial do Guggenheim em Bilbao. O espetacular edifício, projetado pelo arquiteto americano Frank Gehry, está sendo considerado uma obra de arte por seus próprios méritos. Enquanto isso, o museu propriamente dito está sendo visto como uma excelente aquisição, e espera-se que ele traga turistas para a região. O custo da construção - 100 milhões de dólares - e o orçamento operacional anual, foram bancados pelo governo basco. Em contrapartida, o Museu Guggenheim contribui com a sua grande coleção e competência da criação de programas educacionais e de pesquisa.

#### ARTE CONTEMPORÂNEA NOS ESTADOS UNIDOS

Que tipo de arte se adapta a esses tempos incertos? A diversidade da arte contemporânea nos Estados Unidos é sugerida pelos artistas escolhidos para representar os Estados Unidos nas últimas três



bienais de Veneza. Em 1993, a escolhida foi Louise Bourgeois, uma escultora nascida na França, e que está na faixa dos oitenta anos de idade, cujas esculturas sensuais e realistas evocam o corpo humano sem representá-lo especificamente. Em 1995, o escolhido foi Viola, o artista do vídeo. E em 1997, o escolhido foi o pintor Robert Colescott, que se baseia na sua experiência como negro nos Estados Unidos para satirizar o estado de relações raciais e a atitude tendenciosa dos brancos inerente na história convencional dos Estados Unidos.

Esses três artistas apenas começam a sugerir a extensão da mídia e de questões exploradas pelos artistas contemporâneos americanos. A pintura atual varia do hiper-realismo de Chuck Close, cujos retratos gigantescos se baseiam em fotografias divididas em graticulas e recriadas com um tipo de pintura a dedo; a Elizabeth Murray, cujas abstrações domésticas transcendem o quadrado da tela para se curvar e inclinar de forma quase escultural; a Robert Ryman, cuja carreira é uma contínua meditação sobre as infinitas variações da tela branca.

Os artistas que apresentam instalações transformam a galeria em um espaço teatral. A equipe de artistas de Kristen Jones e Andrew Ginzel explora a infinidade do cosmos e a natureza cíclica do tempo com ambientes compostos de materiais "low tech" como bonecos (usados para fazer sombras), gelo seco e luz estroboscópica. Ann Hamilton aborda o tema do trabalho manual em instalações nas quais ela própria é um elemento, pois ela permanece silenciosamente na galeria, ocupada com alguma tarefa simples, repetitiva.

Ao lado de tudo isso está o trabalho de artistas que exploram novos meios de expressão. Entre eles está Nam June Paik, o artista nascido na Coreia que é conhecido como "o pai da arte em vídeo" e que usa televisões para montar robôs de histórias em quadrinhos; Kenneth Snelson, que tem traduzido suas esculturas parecidas com um átomo em fantasias cósmicas usando o software digital mais avançado; e Paul Garrin, que criou uma instalação interativa na qual um cão de guarda virtual muito ameaçador segue o visitante enquanto este se desloca pela sala.

Um item adicional nesse "mix" é a presença crescente, na arte americana, de artistas imigrantes cuja obra explora a complexidade da cultura e da identidade híbridas. Por exemplo, os artistas russos Vitaly Komar e Alexander Melamid vieram para os Estados Unidos em 1978 após consolidar uma reputação no "underground" na então União Soviética pelas suas espirituosas e afetuosas paródias do realismo socialista sancionado pelos soviéticos. Agora o seu trabalho tem probabilidades

de conter representações comicamente heróicas de figuras como George Washington, Abraham Lincoln e o resistente e altivo trabalhador americano, portanto reconhecendo que a idealização da história não conhece fronteiras geográficas nem ideológicas.

O artista chinês Xu Bing foi criado em Pequim, mas agora mora em Nova York. Ele cresceu durante a Revolução Cultural, um período em que os livros considerados contra-revolucionários era destruídos, e seus autores, “reeducados”. Seu trabalho trata do poder subversivo da linguagem escrita, através da criação de livros cujo texto é um híbrido, sem sentido, de inglês e chinês. E o artista Yukinori Yanagi, nascido no Japão, e que também mora em Nova York, expressa a instabilidade das fronteiras e identidades nacionais com enormes formigueiros cujos habitantes gradualmente desfazem montagens de areia colorida dipostas de modo a representar as bandeiras de muitas nações.

No momento em que a arte americana ruma para



o século XXI, fica cada vez mais evidente como o mundo do futuro será diferente do mundo do passado. Para os artistas, assim como para todos nós, estamos vivendo tempos de incerteza. Mas a incerteza oferece os seus próprios desafios criativos. No século XXI, os artistas poderão nos ajudar a compreender como pensar e funcionar em um mundo que nós, agora, quase não podemos imaginar. ■

*Eleanor Heartney, escritora e crítica de Art and America e outras publicações, é a autora de Critical Condition: American Culture at the Crossroads*

## ARTISTA ELIZABETH MURRAY: FALANDO PARA O PRESENTE, A PARTIR DO PASSADO

Elizabeth Murray, mais conhecida pelas suas telas grandes, de formato irregular, e com várias camadas, está entre os pintores mais importantes que estão atualmente trabalhando nos Estados Unidos.

Seu trabalho tem sido descrito como uma fusão do expressionismo abstrato e o que um crítico chamou de “figuração altamente sofisticada de funk” das raízes de Chicago, da artista. Murray nasceu nessa cidade de Illinois e cresceu lá e em Michigan. Ela estudou no Art Institute of Chicago [Instituto de Arte de Chicago], tendo terminado seu curso de graduação em belas artes em 1962; posteriormente ela fez mestrado no Mills College [Faculdade Mills] em Oakland, Califórnia.

Quando ela chegou a Nova York no final da década de sessenta, o minimalismo era uma das principais formas de arte. Murray

começou a desenvolver a sua própria maneira de pintar. No início, o seu estilo era derivado do minimalismo, uma estética redutiva, baseada em formas geométricas, mas com o passar do tempo, adquiriu energia e narrativa. No final da década de setenta, ela se tornou um símbolo da revitalização da pintura nos Estados Unidos, e aproximadamente uma década depois ela estava sendo considerada, em geral, como uma das principais figuras da sua geração.

Seus trabalhos são inteligentes, animados, e fáceis de serem reconhecidos. Ela freqüentemente insere objetos comuns em imagens abstratas. Suas telas grandes e coloridas são carregadas de cores vivas e formas aparentemente abstratas que são cheias de referências a objetos domésticos como xícaras de café, mesas e figuras humanas cheias de energia e vibrante desordem.

---

Uma das mais recentes obras de Murray é também a maior e a mais ambiciosa da sua carreira – um mosaico mural de 40 metros que enfeita o mezanino de uma estação de metrô no centro de Nova York. Chamada "Blooming" [Florescendo], é uma das mais de 60 obras de arte encontradas no sistema de metrô de Nova York. O mural mostra uma fantasia ricamente colorida de sóis irradiantes, xícaras de café e galhos de árvores que se parecem com serpentes.

Murray, de 58 anos, que anda de metrô há mais de 30 anos, disse a David W. Dunlap, do jornal *New York Times*, em um artigo de maio de 1998, que o mural foi inspirado em "trabalhadores".

"Eu tive essa visão das pessoas se levantando bem cedo, meio que sonhando, se vestindo, tomando uma xícara de café e pegando o metrô para ir trabalhar."

Ultimamente, sua arte evolui da vida. "Quando você sai do atelier...pela rua afora, é lá que você encontra a arte...Ou você a encontra em casa, bem à sua frente."

Murray não se considera uma pintora abstrata. "Todas as imagens na minha pintura representam alguma coisa. Elas

não são puras como a abstração; elas não estão tentando ser lindas ou eternas ou superiores à vida. A abstração excluiu muita coisa."

Uma parte do apelo de Murray, segundo Marlena Doktorczyk-Donohue no número de fevereiro de 1997 de *ArtScene*, é o fato de que o seu trabalho não pode ser classificado.

"A obra é rigorosamente abstrata, e no entanto, a figuração e a narrativa estão sempre no ar. Os elementos formais possuem uma vida de sangue quente que permite que a abstração entre na nossa consciência coletiva...Se o mundo artístico pode ficar com a cabeça pesada, Murray, como uma criança despreocupada que não percebe outras pessoas no playground, cria a beleza a partir de algum lugar do seu coração indomado e deliciosamente enlouquecido."

"Eu pinto sobre as coisas que me rodeiam," Murray explica, "coisas que eu pego e manuseio todos os dias. Isso é que é arte. Arte é um momento de revelação em uma xícara de café."

— Charlotte Astor

---

# BIBLIOGRAFIA

## SE VOCÊ QUISE SABER MAIS A RESPEITO DE . . .

Por favor observe que o USIS não assume nenhuma responsabilidade pelo conteúdo e nem pela disponibilidade das fontes selecionadas relacionadas abaixo.

### RECURSOS GERAIS

The American Arts Alliance

(<http://www.artswire.org/~aaa/>)

Esse grupo de instituições de arte é reconhecido como uma das principais organizações para a defesa de idéias para a comunidade profissional das artes. A Arts Wire, uma rede nacional de comunicações baseada em computadores, para a comunidade artística, inclui informações sobre o apoio, em nível nacional, às artes, e o seu impacto econômico.

American Canvas: An Arts Legacy for Our Communities

(<http://arts.endow.gov/Community/AmCan/Opening.html>)

Um relatório de 1997, do National Endowment for the Arts, "American Canvas" analisa e examina a atual situação das artes sem fins lucrativos na América.

Americans for the Arts

(<http://www.artsusa.org>)

Anteriormente conhecido como American Council for the Arts, a Americans for the Arts "é uma organização dedicada ao progresso das artes e da cultura nas comunidades em todos os Estados Unidos, trabalhando em conjunto com organizações culturais, líderes do mundo das artes e dos negócios, e patrocinadores, para proporcionar defesa de idéias com liderança, divulgação, desenvolvimento profissional e pesquisa, e informações."

ARGUS Clearinghouse: Arts & Humanities

(<http://www.clearinghouse.net/arthum.html>)

Um de uma série de guias, que proporciona um ponto central de acesso para guias tópicos com valor agregado, que identificam, descrevem e avaliam informações baseadas na Internet.

art.community

(<http://arts.endow.gov/Contents.html>)

Do National Endowment for the Arts, esse periódico com "hyperlinks" apresenta artigos escritos por artistas em atividade, notícias sobre as comunidades e as artes, links, e eventos da organização. Inclui um arquivo de números anteriores.

Arts & Business Council, Inc./Business Volunteers for the Arts

(<http://www.artswire.org/arts%26business/mainhome.htm>)

"Desde 1965, o Arts & Business Council, Inc., uma organização nacional baseada em Nova York, tem sido líder no auxílio a grupos de arte sem fins lucrativos, na formação de parcerias proveitosas com empresas."

ArtsEdge

(<http://artsedge.kennedy-center.org/>)

A ArtsEdge ajuda artistas, professores e alunos a obter acesso a / ou a compartilhar informações, recursos e idéias que possam apoiar as artes como uma área de matéria básica no currículo, do pré-primário até o final da escola secundária.

Belgrad, Daniel. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Dance Theater Workshop

(<http://www.dtw.org>)

"O Dance Theater Workshop é uma organização sem fins lucrativos, baseada na comunidade, que proporciona programas de patrocínio de artistas e locais para trabalho, assim como um amplo espectro de serviços administrativos, promocionais e técnicos. A organização presta apoio às obras de artistas de dança, teatro, música, artes visuais e em vídeo, e além disso tem um papel atuante na comunidade internacional de artes.

Dickstein, Morris. *Gates of Eden: American Culture in the Sixties*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Dickstein, Morris, ed. *The Revival of Pragmatism: New Essays on Social Thought, Law, and Culture*. Durham, NC: Duke University Press, 1998. (Forthcoming)

Emerson, Ken. *Doo-Dah! Stephen Foster and the Rise of American Popular Culture*. New York: Simon and Schuster, 1997.

Kazin, Alfred. *God and the American Writer*. New York: Knopf, 1997.

The National Assembly of State Arts Agencies (<http://www.nasaa-arts.org/>)  
A National Assembly of State Arts Agencies (NASAA) é a organização que tem, como membros, os 50 órgãos estaduais e seis órgãos regionais de arte. É dada ênfase no desenvolvimento de programas que possam funcionar como catalisadores para o desempenho econômico, e oferecendo abordagens inovadoras para a educação artística.

National Endowment for the Arts (<http://arts.endow.gov>)  
A missão do NEA é “estimular a excelência, a diversidade e a vitalidade das artes nos Estados Unidos, e ampliar o acesso do público às artes.” Além de informações detalhadas a respeito de subvenções e regulamentos, o site proporciona informações a respeito de atividades internacionais, promove as artes americanas no exterior, e proporciona informações para contato e links com organizações de serviço de arte, órgãos estaduais ligados às artes, e organizações regionais ligadas às artes.

Smithsonian Institution (<http://www.si.edu/newstart.htm>)  
O Smithsonian consiste de “dezesseis museus e galerias, e o Zoológico Nacional [National Zoo] e muitos órgãos de pesquisa nos Estados Unidos e no exterior”. Este site possui links com o National Museum of American Art, a Renwick Gallery, o Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, a National Portrait Gallery, o National Museum of the American Indian, e o Cooper-Hewitt, National Design Museum, além de links com centros de pesquisa como os Archives of American Art e o Center for Folklife Programs and Cultural Studies.

World Wide Arts Resources (<http://wwar.com/>)  
Uma via de acesso grande e abrangente às artes na Internet., com seções detalhadas sobre as artes visuais, incluindo índices de artistas, galerias, museus, publicações, agências de artes e escolas. Há também links referentes a cinema, literatura, teatro, e dança.

World Arts: A Guide to International Exchange (<http://arts.endow.gov/Resource/WorldArts/Contents.html>)  
Produzido pelo National Endowment for the Arts, este guia descreve o Programa Internacional do NEA e como ele complementa o trabalho de outros órgãos governamentais em nível federal, estadual e municipal, para promover o intercâmbio artístico. Ele também proporciona informações abrangentes sobre programas internacionais de intercâmbio artístico.

## CINEMA

AFI Online (<http://www.afionline.org/>)  
O site abrangente do American Film Institute proporciona informações sobre notícias, projeções (tanto reais quanto virtuais), festivais, preservação, educação, prêmios, e outros recursos. Veja, especialmente, o CineMedia (<http://www.afionline.org/CineMedia/>), um guia de cinema e mídia na Internet, que apresenta mais de 18.000 links.

Giannetti, Louis and Eyman, Scott. *Flashback: A Brief History of Film*. 3d ed. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1996.

Halliwell, Leslie. *Halliwell's Film Guide and Video Guide*, 1998. Rev. ed. New York: HarperPerennial, 1998.  
Edição revisada, editada por John Walker.

Independent Feature Project (<http://www.ifp.org>)  
Uma associação sem fins lucrativos de cineastas independentes, o “IFP instrui e auxilia os cineastas independentes no desenvolvimento, produção, marketing e distribuição dos seus projetos.” O site proporciona informações sobre os Gotham Awards (Prêmios Gotham), o mercado cinematográfico, eventos a serem realizados proximamente, e websites de interesse para os adeptos dos filmes independentes.

Independent Film and Web Producers Site  
(<http://www.pbs.org/independents/>)  
"No dia 1 de junho de 1998, a PBS Online lança um grande recurso na Web, dedicado aos cineastas independentes, produtores de cinema e de websites. Com o objetivo de destacar o trabalho de artistas independentes, a PBS promoverá pelo menos uma produção independente de cinema no site a cada mês...Finalmente, haverá uma série de outros recursos eletrônicos, incluindo muitos links com outras organizações e festivais de cinema independente."

The Internet Movie Database  
(<http://www.imdb.com/>)  
O maior banco de dados, passível de busca, de títulos de filmes na Web, atualmente cobrindo mais de 140.000 filmes com mais de 2 milhões de itens de filmografia, com o objetivo de "capturar toda e qualquer informação associada aos filmes do mundo inteiro..."

Katz, Ephraim et al. *The Film Encyclopedia*. 3d rev. ed. New York: HarperPerennial Library, 1998.

Sarris, Andrew. *You Ain't Heard Nothin' Yet: The American Talking Film, History and Memory, 1927-1949*. New York: Oxford University Press, 1998.

The Sundance Institute  
(<http://www.sundance.org/>)  
"O Sundance Institute foi criado em 1981 por Robert Redford para apoiar a produção independente de filmes. O instituto é dedicado ao apoio e ao desenvolvimento de roteiristas emergentes e diretores de visão, e à exibição nacional e internacional de novos filmes independentes, dramáticos, e documentários." Um arquivo dos filmes do Sundance Festival (<http://www.sundance.org/festival.html>) também se encontra disponível

## MÚSICA

"Aaron Jay Kernis Wins 1998 Pulitzer Prize for Music," News Release, April 27, 1998.  
G. Schirmer, Inc. and Associated Music Publishers, Inc.  
(<http://www.schirmer.com/news/kernis/pulitzer.html>)

ASCAP's Guide to Resources in the Music Business  
(<http://www.ascap.com/resource/resource-guide-toc.html>)  
A American Society of Composers, Authors and Publishers é uma associação de compositores, autores de músicas e letras e editores musicais, que

protegem "os direitos dos seus membros, licenciando e pagando royalties..." O Resource Guide inclui links com livros de referência, circulares e organizações relacionadas com as questões do negócio da música. Um banco de dados passível de busca com informações sobre todas as composições no repertório da ASCAP, chamado ACE na Web (<http://www.ascap.com/ace/ACE.html>) também se encontra disponível.

Berklee College of Music  
(<http://www.berklee.edu/>)  
Fundado em 1945, o Berklee College of Music é uma escola superior de música, independente, de grande porte, que se especializa no estudo da música contemporânea. Há também uma rápida biografia de Gary Burton, o Vice-Presidente Executivo da escola  
([http://www.berklee.edu/html/ab\\_exec.html#burton](http://www.berklee.edu/html/ab_exec.html#burton)).

bmi.com songwriter's toolbox  
(<http://www.bmi.com/toolbox/>)  
Broadcast Music Inc., uma organização sem fins lucrativos que representa os compositores e editores de música, recolhe e distribui royalties. A caixa de ferramentas [toolbox] proporciona informações para os autores das músicas, sobre os direitos de execução, o copyright e o negócios de criação de músicas. Este site também inclui um banco de dados passível de busca, dos títulos das músicas licenciadas pela BMI.

The Classical Hotsheet  
(<http://www.sirius.com/~arts/links.html>)  
Esses links selecionados de recursos de música clássica na Web cobrem compositores, músicos, vocalistas, regentes, e outros grupos, instrumentos, ópera, programas acadêmicos e obras-primas de todos os períodos. Arquivos de áudio em formatos MIDI também se encontram disponíveis.

Duckworth, William. *Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and Five Generations of American Experimental Composers*. New York: Schirmer Books, 1995.

Feather, Leonard. *The Biographical Encyclopedia of Jazz*. Revised and enlarged. New York: Oxford University Press, 1999. (Forthcoming)

Festival Finder  
(<http://www.festivalfinder.com/>)  
Apresenta detalhes de mais de 1.300 festivais de música na América do Norte, incluindo festival anual de música de Nova York, "Bang on a Can"  
(<http://www.festivalfinder.com/cgi-bin/viewer?555>).

Gary Burton Discography  
(<http://www.mediapolis.com/ecm/artists/440.html>)

Gann, Kyle. *American Music in the Twentieth Century*. New York: Schirmer Books, 1997.

Hitchcock, H. Wiley and Sadie, Stanley, eds. *The New Grove Dictionary of American Music*. 4 vols. New York: Grove's Dictionaries of Music, 1986. (Reprinted 1992)

Jackson, John A. *American Bandstand: Dick Clark and the Making of a Rock 'n' Roll Empire*. New York: Oxford University Press, 1997.

JCS: The History of Jazz  
(<http://www.jazzcentralstation.com/jcs/station/newssan/history/index.html>)

O autor Dan Morgenstern, professor e ex-editor-chefe das revistas *Downbeat* e *Metronome* escreveu este texto eletrônico. Ele começa com "The Jazz Story, An Outline History of Jazz," que proporciona uma visão geral, e continua com "The Roots," "Birth of the Blues," "Brass Bands and Ragtime," "The Coming of Swing" etc. Apresenta recomendações de gravações e livros.

"John Adams: American of Our Time."  
(<http://www.azstarnet.com/public/packages/reelbook/153-3982.htm>)  
Profile of John Adams from *The Timid Soul's Guide to Classical Music*.

Kernfeld, Barry, ed. *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York: St. Martin's Press, 1988. (Reprinted 1994)

*Musical America: International Directory of the Performing Arts*, 1998. New York: K-III Directory, 1998.

National Symphony Orchestra  
(<http://www.kennedy-center.org/nso/>)  
Baseda no Kennedy Center em Washington, DC, a orquestra apresenta repertórios padrão de obras para orquestra e ópera do século XX, com uma generosa representação de música americana. Inclui uma biografia resumida do regente Leonard Slatkin. (<http://www.kennedy-center.org/nso/slatkin.html>)

OPERA America  
(<http://www.operaam.org/>)  
"OPERA America serve e fortalece o campo da ópera apresentando uma variedade de recursos informativos, técnicos e administrativos para a comunidade da ópera em geral."

Rich, Alan. *American Pioneers: Ives to Cage and Beyond*. London: Phaidon, 1995.

San Francisco Symphony  
(<http://www.sfsymphony.org/>)  
Este site destaca os objetivos artísticos, comunitários e organizacionais da San Francisco Symphony. Inclui um perfil do diretor musical Michael Tilson Thomas.  
(<http://www.sfsymphony.org/hframestaff.htm>).

Schwarz, K. Robert. *Minimalists*. London: Phaidon, 1996.

Slonimsky, Nicolas. *Music Since 1900*. 5th ed. New York: Macmillan, 1994.

Thomas, Michael Tilson. *Viva Voce: Conversations with Edward Seckerson*. London: Faber and Faber, 1994.

Tommasini, Anthony. *Virgil Thomson: Composer on the Aisle*. New York: Norton, 1997.

Williams, Martin. *The Jazz Tradition*. 2d rev. ed. New York: Oxford University Press, 1993.

"A Winning Composer."  
The NewsHour with Jim Lehrer  
([http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/jan-june98/kernis\\_4-22.html](http://www.pbs.org/newshour/bb/entertainment/jan-june98/kernis_4-22.html))  
Uma conversa com o compositor Aaron Jay Kernis. Transcrição de 22 de abril de 1998.

## SITES DE MÚSICA/ÁUDIO

Todos os sites abaixo contém arquivos de áudio. A maioria deles também proporciona acesso ao software necessário para ouvir os arquivos em um computador

Biograph  
(<http://www.biograph.com/>)  
Um famoso título sobre gravações clássicas de jazz americano, ragtime, blues, e gravações de época.

Blue Note Jukebox  
(<http://www.bluenote.com/jukebox.html>)  
O Blue Note Jukebox usa RealAudio Streaming Technology e o StreamWorks Server da Xing Technologies. Ele apresenta áudio "REAL-TIME" de algumas das maiores obras de jazz do mundo."

CDnow  
(<http://www.cdnw.com/>)  
Um grande site comercial que vende uma extraordinária variedade de música pela Internet. O

site apresenta uma variedade de coleções especiais. Por exemplo, os leitores de junho podem examinar uma edição especial que apresenta música e filmes (em vídeo) de Frank Sinatra. O site também apresenta clips de áudio de um certo número de álbuns.

Decca-Nashville

(<http://www.decca-nashville.com/>)

Decca-Nashville é uma boa fonte para música country & western.

Polygram

(<http://www.polygram.com/>)

Um site rico e variado que apresenta uma variedade de títulos americanos e internacionais com jazz, música clássica e vários sons alternativos.

Telarc International

(<http://www.telarc.com/>)

"Telarc International é uma etiqueta de discos independentes que já ganhou prêmios Grammy, baseada em Cleveland, Ohio. Nosso catálogo inclui lançamentos clássicos, mistos, de jazz, e blues. Você pode ouvir trechos neste site. Oferecemos mais de 6.000 clips de Real Audio, cada um dos quais você pode ouvir em uma faixa contínua."

## TEATRO

Bordman, Gerald M. *The Oxford Companion to American Theatre*. 2d ed. New York: Oxford University Press, 1992.

East West Players

(<http://www.eastwestplayers.com/>)

Os East West Players, que recentemente inauguraram um novo teatro em Los Angeles, é o primeiro e o principal teatro americano de origem asiática e do Pacífico.

Mamet, David. *3 Uses of the Knife: On the Nature and Purpose of Drama*. New York: Columbia University Press, 1998.

Secrest, Meryle. *Stephen Sondheim: A Life*. New York: Knopf, 1998.

theatre-link.com

(<http://www.theatre-link.com/>)

Anteriormente chamado "Scott's Theatre Links," este site é organizado tendo como base os seguintes tópicos: Programas Acadêmicos, Broadway e West End, Serviços de Elenco e Contrato, Produtos e Serviços, Notícias e Informações, Shakespeare, Espetáculos e Apresentações, Teatros e Recintos,

Grupos e Organizações, e outros recursos referentes ao teatro.

Theatre Communications Group (TCG)

(<http://www.tcg.org>)

Desde 1961 o TCG, a organização nacional do teatro americano, tem proporcionado um fórum nacional e uma rede de comunicações para todas as companhias e artistas individuais que formam o nosso teatro nacional. Os principais programas do TCG incluem subvenções, bolsas e prêmios para artistas e instituições de teatro; conferências, oficinas e mesas-redondas; assuntos governamentais; estudos e pesquisa; um boletim nacional de empregos nas artes; e publicações, como o "Theatre Directory", de periodicidade anual.

Wilmeth, Don B. and Bigsby, Christopher, eds.

*Cambridge History of the American Theatre:*

*Beginnings to 1870*. New York: Cambridge

University Press, 1998. Este é o primeiro volume de um conjunto que deverá ter três volumes.

Wilmeth, Don B. and Miller, Tice L., eds. *Cambridge*

*Guide to American Theatre*. New York: Cambridge

University Press, 1993. Reprinted in 1996.

## DANÇA

Acocella, Joan Ross. *Mark Morris*. New York:

Farrar Straus Giroux, 1993.

Anderson, Jack. *Art Without Boundaries: The*

*World of Modern Dance*. Iowa City: University of

Iowa Press, 1997.

Carr, C. *On Edge: Performance at the End of the*

*Twentieth Century*. Hanover, NH: Wesleyan

University Press, 1993.

Dance Resources at World Wide Arts Resources

(<http://wwar.com/dance/index.html>)

De recursos acadêmicos até recursos de terapia, esse abrangente site inclui milhares de recursos relativos à dança.

Dance/USA

(<http://www.danceusa.org/>)

Essa organização nacional de serviços para a dança profissional sem fins lucrativos "procura promover a forma de arte da dança tratando das necessidades, preocupações e interesses da dança profissional."

DeMille, Agnes. *Martha: The Life and Work of*

*Martha Graham*. New York: Random House, 1991.

Dunning, Jennifer. *Alvin Ailey: A Life in Dance*. Reading, MA: Addison-Wesley, 1996.

Easton, Carol. *No Intermissions: The Life of Agnes de Mille*. Boston: Little, Brown, 1996.

Graham, Martha. *Blood Memory*. New York: Doubleday, 1991.

Jones, Bill T. *Last Night on Earth*. New York: Pantheon Books, 1995.

Mark Morris Dance Group  
(<http://www.mmdg.org/>)  
A programação mais recente de tours, além de notícias e informações sobre reservas, referentes ao Mark Morris Dance Group são destacadas aqui.

Vaughan, David. *Merce Cunningham: Fifty Years*. New York: Aperture, 1996.

## ARTES VISUAIS

Alternating Currents: American Art in the Age of Technology  
(<http://www.sjmusart.org/AlternatingCurrents/>)  
Uma produção conjunta do San Jose Museum of Art e do Whitney Museum of American Art, este site examina a relação entre o progresso tecnológico e a arte americana no decorrer dos últimos trinta anos.

*American Art Directory*, 1997-98. New York: Bowker, 1997.

Art in Context: Elizabeth Murray  
(<http://www.artincontext.com/listings/pages/artist/0/2kkq5x00/menu.htm>)  
Apresenta informações sobre galerias, representantes, museus e mostras recentes. Uma biografia resumida da artista e uma programação de exposições se encontram disponíveis no site da galeria PaceWildenstein.  
(<http://www.pacewildenstein.com/murray>).

Art Museum Network — Index  
(<http://www.excalendar.net/amn/amn.home.asp>)  
Inclui exCalendar.net (<http://www.excalendar.net/>), o calendário oficial de exposições de alguns dos principais museus do mundo; AMICO.net (<http://www.amico.net/>), o website do Art Museum Image Consortium; e o site da Association of Art Museum Directors (<http://www.aamd.net/>).

Danto, Arthur Coleman. *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*. New York: Noonday Press, 1995.

Felshin, Nina, ed. *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*. Seattle: Bay Press, 1995.

Fineberg, Jonathan D. *Art Since 1940: Strategies of Being*. New York: Abrams, 1995.

Gaze, Delia, ed. *Dictionary of Women Artists*. 2 vols. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1997.

Guggenheim Museum  
(<http://www.guggenheim.org/>)  
Este site abrange “as atividades dos quatro museus afiliados que fazem do Guggenheim um instituição verdadeiramente internacional,” incluindo o novo Guggenheim Museum Bilbao  
(<http://www.guggenheim.org/bilbao.html>).

Heartney, Eleanor. *Critical Condition: American Culture at the Crossroads*. New York: Cambridge University Press, 1997.

Hughes, Robert. *American Visions: The Epic History of Art in America*. New York: Knopf, 1997.

Los Angeles Times Special Report: The Getty Center  
(<http://www.latimes.com/HOME/ENT/ART/GETTY/contents.htm>)  
Uma série de 30 artigos mostrando a evolução, o desenvolvimento e a construção do novo Getty Center.

Museums Index — USA  
(<http://wwar.com/museums/index.html>)  
Parte do site do World Wide Arts Resources, o USA Museums Index contém links com muitos museus on-line. É passível de busca por região, tipo de coleção, e palavra-chave.

Sandler, Irving. *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s*. New York: HarperCollins, 1996

Whitney Museum of American Art  
(<http://www.echonyc.com/~whitney/>)  
Veja, especialmente a página the “art on the web” (<http://www.echonyc.com/~whitney/weblinks/main.html>), que oferece “um link para outros sites de museu, onde parte do conteúdo mais interessante de museus, que pode ser acessado on-line, estás ocorrendo....”

# SOCIEDADE E VALORES DOS EUA

VOLUME 3

REVISTA ELETRÔNICA DA AGÊNCIA DE INFORMAÇÕES DOS EUA

NUMBER 1

